الآداب
٤٤

أيّهما تختار؟

يَبْدو أنَّ العام الحالي (١٩٩٦) لن يُوَدِّعَنا إلاّ وقد عادَ إلينا جنوبُنا وجَوْلانُنا العزيزان.

فَمَرْحَى لقلبنا يعود إلينا... سيّداً عربيّاً، مِنْ دون عملاء ولا محطّاتِ إنذارٍ مبكّرة.

وَمَرْحى لأهلنا يعودون إلى بيوتهم، بعد أن كاد العُمْرُ ييبس على صليب الانتظار.

المفاوضون دَخَلوا في مفاوضاتٍ مع العدوّ منذ سنوات، وقد أعلنّا، غير مرّة، تحفُّظَنا على هذه المفاوضات من حيث المبدأ. وكانت مبرِّراتُ ذلك التحفّظ أنّ المقاومة والانتفاضة كفيلتان بطردِ المحتلّ (مَنْ يذكُر، بالمناسبة، أنّ «إسرائيل» عَرَضَتْ غزّةَ على مصر قبل قيام «الحكم الذاتيّ الفلسطينيّ»؟)؛ وأنّ المقرّرات الدوليّة واضحةٌ بشأن وُجوبِ انسحاب «إسرائيل» مِن أرضنا بدون أدنى قَيْدٍ أَوْ شَرْطٍ؛ وأنّ مخزون المقاومة فَوّارٌ وإرادةَ التصدّي مازالت جبّارة (مَنْ يذكر مئات ألوف المشيّعين الّذين تحدَّوا العدوّ و«الشرطة الفلسطينيّة» ومخابراتهما وحملوا جَسَدَ «يحيى عيّاش» على أكتافهم؟)؛ وأنّ «إسرائيل» لن تنسحب عن طريق السّلام إلاّ إذا حقَّقَتْ بِهِ ما لَم تحقِّقْه بالحَرْب: اعترافاً «عربيّاً» بشرعيّة عدوانها، ومجالاً اقتصاديّاً لإنتاجها، وإجهاضاً قَسْريّاً للانتفاضةِ والمقاومةِ، وتمزيقاً وتَفْتيتاً لِمَا تَبَقّى مِن أَوَاصِرِ الجسد العربيّ الرسميّ المُهَلْهَل.

ومع ذلك فقد كان للمفاوضين طريقُهُم، وكانَ للمقاومة طريقُها: قَتْلاً، واستشهاداً، وتصدّياً بالكلمة والموقف، للاحتلال ولمشاريعه القادمةِ بألف لَبوس ولبوس.

غير أنَّ أخشَى ما نخشاه أن يكونَ «السّلامُ» الجديدُ حَرْباً على المقاومة: مقاومةِ الصهيونيّة بالسّلاح، ومقاومتِها بالموقف... فيُعتَقَلَ المقاومُ والمجاهِدُ في الجنوب، وتُكَمَّ أصواتُ المعارضة الثقافيّة للسّلام مع «إسرائيل» (بَلْ لوجودها أصلاً) عَبْرَ بَنْدٍ أوْ بنودٍ في معاهدةِ سلم عتيدة!

أَيّة مفارقةٍ مُخزيةٍ ستكون هذه: أن تعودَ الأرضُ والسيادةُ والأحباب، وتُعتَقَلَ الحرّيّة!

وأَيّةُ نهايةٍ مفجعةٍ وملتَبِسةٍ ستكون عليها نهايةُ أحلامنا - نحنُ أبناءَ ساطع الحصري وقسطنطين زريق وحزب البعث وجمال عبد النّاصر وأنطون سعادة وغسان كنفاني ورئيف خوري -: أن تعودَ بعضُ أرضنا التي قاومتْ واستَبْسَلَتْ عُقُوداً طويلةً، وتُمنَعَ المقاوَمَةُ والكلمةُ المعارِضَةُ مِن أن تُواصِلا نضالَهما مِن أجل استرداد الأرض العربيّة المحتلّة الباقية ومِنْ أجل إلحاق الهزيمةِ التّامة بالمشروع الصهيونيّ... هذا المشروع الذي تتعدّى أهدافُ السيطرةَ على الجنوبِ والجوْلان لتطولَ تاريخَنا وذاكرتَنا واقتصادَنا ووجودَنا بُرمَّته.

يهمّني في هذا الصدد أن أستشهد بمقالة حديثة للدكتور علي عقلة عرسان(*):

«... العدو الصهيوني مازال وسيبقى [حتى في حال توقيع سورية على اتفاقية سلام مع «إسرائيل»] - من وجهة نظر شعبية ووجدانية عربية - عدواً عنصرياً محتلاً للأرض متطلّعاً للتوسع بأشكال مختلفة، حتى لو انسحب من الجولان وجنوب لبنان، ووقّع على أوراق مكتوبة وممهورة بالأختام. ذلك أنّ فلسطين التي يقيم عليها دولةً معترفاً بشرعية وجودها عربياً، في هذا الزمن العربي الرديء وفي ظلّ اتفاقيّات الإذعان الكريهة المذلّة، هي عربيّةٌ تاريخياً ووجدانياً، من النهر إلى البحر ولم تتنازل الأمّةُ العربيّة عن التاريخ الذي يرتبط بالأرض، ولا عن الذاكرة والوجدان، ولا يستطيع أحدٌ أن يجبرها على هذا النوع من التنازل، تحت ضغط أيّ ظرفٍ من الظروف (...) [إنّي] أقول باستمرار الصراع وبضرورة استمراره لجملة من المعطيات... أذكر منها: أنّ الشعب العربي عامّة، ولاسيّما

---

* **الأسبوع الأدبي**، دمشق، ١٩٩٥/١٢/٢٨. وهنا أعرب عن تحيّتي الصادقة لموقف د. عرسان القوميّ المشرّف، رغم خلافي (الصحّي والديموقراطي) مع بعض استنتاجاته الواردة في مقالته المذكورة، وبغضّ النظر عن اعتراضي - في السنة الماضية - (وهو اعتراضٌ مازال قائماً) على قرار «اتحاد الكتّاب العرب» الذي يرأسه بفصل الشاعر أدونيس بسبب مواقفه «المؤيدة للتطبيع» (لتفصيل موقفي تُراجعَ افتتاحيّة **الآداب**، العدد ١٩٩٥/٤/٣).

الآداب
٤٤

في سورية، لم ينسَ ولن ينسى الدمَ والشهداء والتضحيات الجسامَ التي قدّمها على طريق القضيّة القومية العادلة، قضيّة فلسطين، وهو يرفض أن تكون «إسرائيل» جزءاً من النسيج الجغرافي والأمني والاقتصادي والاجتماعي والثقافي الذي للوطن العربي، ولا يقبل أن يستقرّ القهرُ والعداونُ والاحتلالُ بدلاءَ شرعيين للحرية والأمن والاستقلال، للعدل والحق والكرامة، على جزء من وطنه التاريخي، وطنِ الآباء والأجداد، إلى أبد الآبدين...».

وشبيهٌ بهذا الموقف ما كان العماد مصطفى طلاس، نائب القائد العام للجيش العربي السوري ووزير الدفاع السوري، قد عبَّر عنه منذ شهور، وذلك في معرض تعليقه الطريف على قصيدة نزار قبّاني «المهرولون» (التي شبّهها بـ«فرقة دبّابات»)... حين أكّد على أن دور المثقّف يتعدّى دور السياسي الذي يضطر أحياناً للمساومة والتفاوض.

وليذكرِ المفاوضون العرب، هم أيضاً، أنّ السّلام الّذي سيبرمونَهُ مع «إسرائيل» لن يكُون سلاماً أبديّاً.. بل إنّ بعضَ أنظمتنا نفسها ستعود، عاجلاً أمْ آجلاً، إلى حالةِ الحربِ والعداء مع الكيان الصهيوني، ولوْ لأسبابٍ تتعلّق باحتكاره لهذه السّوق الاقتصاديّةِ أوْ تلك. وإذّاك فإنَّ أنظمتنا لن تَجِدَ، إنْ هي قمعتِ المقاومةَ والمعارَضَةَ الثقافيّة، إلاّ أشباهَ أحزابٍ عميلةٍ تابعة، وإلاّ أشباهَ مثقّفِين كَتَبَةٍ عاجزين عن تعبئةِ الرأي العامِّ العربيِّ لانعدام مصداقيّتهم انعداماً تامّاً. وستكون الهزيمةُ مضاعفةً، لأنَّ الشعبَ المسحوق لن يمشي لقتالِ أعدائه القوميين، وهو مكبَّلٌ وذَليل... وهذا ما عبَّر عنه الكاتب السّوريّ نبيل سليمان حين كتب في هذا العدد من **الآداب** الذي بين أيديكم: «إنّ التركيعَ هو السبيلُ الأمثلُ للتّطبيع»!

الجنوب... عال!

الجولان.. عال وعالان!

ولكنّ الحريّةَ أوْ عدَمَهَا – لا الأرضَ والسيادةَ وحدَهُما – هما اللّذانِ سيعطيان لمقاومتنا في الماضي والحاضر (والمستقبل؟)، بل ولمفاوضتنا في الأزمنة كلّها، طَعْمَ النَّصْرِ الحقيقيِّ... أوْ مرارَةَ الهزيمَةِ المقنَّعَة!

سماح ادريس

جانبنا الضعيف

يُطرح هذه الأيامَ في لبنان موضوعُ الإعلام: المسموع والمرئي. والحجّة الظاهرة هي تنظيم الإعلام؛ غيرَ أنّ الخلفيةَ الحقيقية، كما رأتها الغالبيّةُ الساحقة من الصحافيين والمثقّفين، هي شدُّ الخناق على «الفَلَتانَ» الذي مازال لبنان يتمتّع به... وهو فلتان غيرُ مبرّر بالنسبة للمنطقة العربيّة القادمة على «استحقاقات جديدة» كما يزعمون! وعلى لبنان المشاغب، ومركز الثقل التوجيهي، أن يسير – بحسب منطق الدولة – على السراط الممدود، دونَ «عنترية»، ودون «تَرَف» الديموقراطية، و«خزعبلات» الأصوات المتعدّدة (إلا إذا كانت صوتاً لكل طائفة!). ولكنّ الشعب اللبناني، الذي أدمن الحرية ومارسها حتى أصبحت جزءاً من تاريخه وكيانه وسلوكه، أعلن بلسان غالبية صحافييه وأدبائه ومثقّفيه عن رفضه أيَّ ضغط على حريّة تفكيره ومراقبة آرائه. وقد أقرّت هذه الغالبية بأنّ الحريّة قد تشوَّه أحياناً، ولكن ذلك لا يبرّر لجمها أو احتواءها كما تبيّت السلطة.

وما يهمّنا، نحن بالذات، هو موضوع المجلاّت الثقافية وهذا الإعلام. فما وجه الربط بينهما؟ هل المقصود هو استيعابُ الثقافة وبوتقتُها في مجال الإعلام؟ وأيّ إعلام؟ هل هو الرسميّ؟ في هذه الحالة تصبح المجلات الثقافية، المنسيّة حتى الآن من اهتمامات الدولة (وبغضّ النظر عن كون هذا «النسيان» عاملاً سلبياً أو إيجابيّاً) إحدى الوسائل الإعلامية التي يستخدمها النظامُ الحاكم؛ وتصبح الثقافة إلزاماً مفروضاً وتوجيهاً آتياً من خارج ذاتها. وهذا الإلزام الإجباريّ يتنافى ومفهومَ الثقافة التي هي التزامٌ بالحرية النابعة من الذات، الذات الواعية، التي تستوعب قضايا الفرد والأمّة وتبلورها، مدركةً المسؤوليةَ الكبرى الملقاةَ عليها، كمرآة، وكضمير، وكمراقب، وكمحاسب. لمن؟ ربما لوسائل الإعلام الرسميّة ذاتِها؛ فقد يكون الإعلام الرسمي مُضلِّلاً، وقد يكون ظالماً أو قامعاً، أو هدّاماً، أو

خادماً لِمصالح شخصية. وفي هذه الحالة، فإنّ على الثقافة أن تكشف الحقيقة وتلتزم بها. وهنا تقف الثقافة الحُرَّة في وجه الإعلام.

لن أدخل في سجالٍ بين هذين الطرَفيْن؛ فقد أوسعه المثقّفون درساً وتحليلاً: من سارتر إلى أنصار الفنّ للفنّ، فالداعين إلى الأدب الشمولي، والرافضين كلّ توجيه. حسبي أن أحكي لكم، هنا، عن إعلام خاصّ مارسناه وكوكبةٌ من أجيال من الكتّاب والشعراء والمنظّرين، في مجلةٍ صدرت عام ١٩٥٣ وماتزال مستمرّة. لقد عاصرتْ مجلّتُنا عشرات المجلات الثقافية، الخاصة منها والرسمية، معظمها غاب... كما غابت معها عدةُ أنظمةٍ، اتّسم معظمها بالبطش والإرهاب وقمع الحريّات. ولقد عانت المجلّة معاناةً كبيرة: فهي فقيرة، رأسُ مالها ما تبيعه للأفراد والجامعات، وراءها مؤسِّسٌ مايزال إلى اليوم يطعمها كما يُطعم أولاده، اندمجتْ حياتُه بوجودها وتعانقا معاً وراحا يكافحان للبقاء والاستمرار. في مثل هذه الحال يتّخذ الإعلام وجهَ الرسالة أو المفهوم: وذلك بالتبشير بالقَنَاعات، وكشف الزيف، في محاولةٍ لبناء عالم أقلّ بشاعة وانهياراً. بل الأصحّ أن نقول إنّ الإعلام هنا يتّخذ وجهين متعانقيْن: وجهاً صوفياً شعرياً حالماً؛ ووجهاً آخر أشبه بسيفٍ حادّ باتر لا يعرف المساومة ولا أنصاف الحلول، لأنّ أقلّ تذبذب يُفْقِدُ هذا الوجه توازنه ويهبط به إلى الحضيض. ذاك أن هذه الرسولية أو الصوفية ليستا نابعتيْن من وحي علويٍّ خارج عن الذات، بل هما دابعتان من الأرض، من غليان ناسها وبؤسهم وعذابهم، من أشواقهم وأحلامهم؛ ومن ذات فردية تستقطب الذوات الجماعية لتنطلق حَنجرةً موحَّدة رغم تنوّع الأوتار وتلوُّنها. هكذا ينطلق إعلامنا من الخاص إلى العامّ، ومن الفرد إلى الجماعة، ومن حلم الفرد إلى أحلام الجماعة.

ولكنّ هذا لا يتأتّى بدون الكفاح والنضال. كلّنا يعلم أيّ زلزال كمنَ ويكمن تحت أقدامنا، وكم من الدماء سُفِكَتْ، وكم من الأصوات كُتِمَتْ. قوافل من الكتّاب استشهدوا، ولو رحنا نستعرضهم على امتداد أربعة وأربعين عاماً، لسمعنا خطواتهم على صفحات المجلّة ولرأينا بصَمَاتِهم التي تركوها. قالوا كلمتهم ورحلوا. سجّلوا خلودهم ومشوا. وانتقل إعلامهم/ إعلامنا من الكفاح إلى الشهادة... إلى النقطة الفاصلة بين قول الكلمة والموت على حدِّها، وبين خنقها في الحَنجرة.

هل يبدو الإعلام/ الموت/ الشهادة عملاً عبثياً؟ لا. ذلك أن الموت أو الدعوة إليه ليسا من أجل الموت أو حباً به، وإنّما هما في سبيل الحياة وحباً بالحياة. وهنا يصبح الإعلام في مفهومنا رمزاً جمالياً يسمو بالتوجيه إلى مصاف الكينونة والاستشراف.

حين كان مدير التحرير الجديد، سماح، فتى يافعاً قال لي: «عندما أتسلّم دفّةَ **الآداب**، فإنّ أوّلَ عملٍ سأقوم بهِ هو إقالة سكرتيرة التحرير [يَقْصِدني، أنا، أمّه]». وحين كَبُر وتسلّم الدفة، قال لي: «ابْقيْ إلى جانبنا. فإنّ امرأة رافقتْ رجلاً كلَّ هذه الرحلة الطويلة الشاقّة لَهِيَ جديرة بالبقاء معي!» حقّاً! إنّ من لا يكنّ وفاءً لأهله، لا وفاء سيبديه لقومه.

ولكنني أشفق عليه. فجيله يمرّ بأصعب مراحل التاريخ العربي، ولا أفقَ نيِّراً يوحي بالبزوغ أمام عينيه. صحيح أن جيلنا نحن قد عرف كثيراً من الهزائم؛ ولكنّنا، في المقابل، عرفنا نشوةَ النصر والاستقلال ودغدغتنا آمالُ الوحدة التي تحقّقت، ولو لفترة قصيرة، ورفعنا رأسنا، واعتقدنا أن عهد الذلّ قد انتهى... فأيّ أيام تنتظركم، يا ولدي؟

وأعود الآن، وبعد سنوات، لأسبر قول الفتى، سماح، الذي عاشت **الآداب** معه فرداً منّا وعايشها لأستخلص قوله البريء في الرغبة «بإقالتي». لقد كنت، إلى جانب كوني عاملة في المجلة، زوجةً وأمّاً. وفي أحيان كثيرة، وعلى امتداد هذه السنوات الطويلة، كنت أخاف على زوجي وأسرتي. كان الجانبُ الإنسانيّ «الضعيف» فيّ يهيمن على تصميمي وعزمي. ولكن الزوج / المؤسّس كان عنيداً حاداً. وكان الحوار التالي، أو شبيهُهُ، يتردّد بيننا، كلّما سقط شهيدُ كلمة، أو اعتُقِلَ كاتبٌ، أو صودرتْ مجلّة: «ألا يمكن حَذْف هذه الكلمة، أو إسقاط تلك الجملة، أو تَضْبيب ذلك الموقف؟» وكان يجيب: «الحقيقة أولاً. هذه الكلمة هي العَدَدُ كلُّه؛ تلك الجملة هي بيت القصيد؛ ذلك الموقف هو احترام الذات واحترام الآخرين». وكان الفتى يُناصر أباه، ويعزو أيَّ اهتزاز فيه إليّ. وكنتُ، في سرّي، أعترفُ بذلك. وها أنا أعترف به أمامكم الآن.

عايدة مطرجي إدريس

ما صرخ به الشاعر وما سكت عنه الروائي!

فيصل درّاج

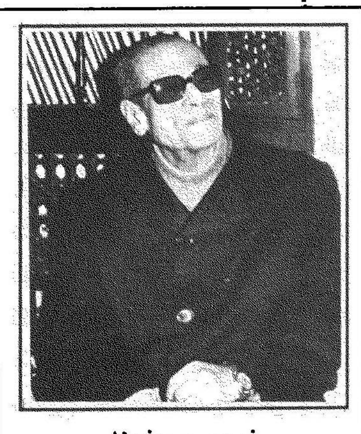
إنْ كـان الوباءُ يسكن مساحةً من الثقافة العربية، فإنّ مساحات أخرى منها لاتزال تحتفظ بالعافية وتصدّ الأوبئة. ومع ذلك، فإنّ فداحة الهزيمة الراهنة تزلزل القولَ الوطنيّ وتقوده إلى مهاد الضباب، حيث يمتزج القولُ الصحيح بالانفعال وتختلط النوايا الصادقة باليقين المغلق. ولعلّ ذلك الخصام، الذي وقع أخيراً، بين نزار قبّاني ونجيب محفوظ آيةٌ على توتّر المثقّف الوطني وانفعاله. ذلك أنّه ليس بينهما ما يبرّر الزجرَ والقطيعةَ: فكلاهما يدافع عن سعادة الإنسان العربي وكرامته... مع فرق يفصل أحدهما عن الآخر، وهو أن الشاعر يختار الغضبَ الشديد، في حين يركن الروائي إلى الانسحاب والقنوط.

نزار قباني

صدر الخصامُ عن موقف الروائي المصري من قصيدة نزار الأخيرة. فحينَ نشر قبّاني قصيدته «المهرولون»، ساقتِ الأقدارُ صحفياً إلى الروائي، سأله رأيَهُ في قول القصيدة، فأعرب محفوظ عن إعجابه بالفنّ الذين تحمله وتحفّظ على بعض القول السياسي الذي جاءتْ به. ولم يقع قولُ الروائي على الشاعر وَقْعاً طيباً، فبعث برداً لا يتخفّف من الزجر إلا قليلاً، وأقام بين قوله وقول ناقده حدّاً فاصلاً، هو الحدّ بين الناصرية والساداتية، أو هو الحدّ بين المتأمّل الكسول الذي لا يثيره الهوان والشاعر - الضمير الذي ينكر الاستسلامَ ويحرّض على المقاومة.

وبإمكان العربي المتمرّد أن يقف مباشرة إلى جانب الشاعر في موقفه الوطني النبيل، كما أن بإمكانه أن يزورّ عن الروائي الذي اختلف مع الشاعر. بل إنّ بإمكان هذا العربيّ، الرافض والمتوتّر معاً، أن يذهب إلى قياس شكليّ يعفيه من التأمّل والقراءة: فإذا كان محفوظ يُنكر في قصيدة نزار موقفَها الوطني، فإنه في إنكاره هذا يُثبّتُ موقفاً مناقضاً لموقف القصيدة، أي أنه يذهب إلى الخندق الآخر، الذي يرجمه الشاعرُ ويرمي عليه باللهب. وواقع الأمر، لمن يعاين الأمور بعقل بارد، أنّ المسألة تتأبّى على القياس البسيط والثنائية القاطعة؛ فلا خلافَ، في العُمق بين الروائي والشاعر، فالإثنان يعترفان ببؤس الواقع العربي، لكنهما يختلفان في اقتراح الأدوات التي تفضي إلى محاصرته.

لقد عاش نزار قبّاني، مثل أيّ مثقّف وطني آخر،



نجيب محفوظ

هزيمةَ حزيران الكبرى وما تناسل منها من هزائم متتابعة، وقدّم «قصائده المغضوب عليها»: قصائدَ تنضح غضباً، تلعن وتزجر وتندّد وتهجو وتنكر وتنفي... كأنّ الشاعر ولج لباسه الرسولي، الذي لا يكون شاعراً إلاّ به، يفصل بين الموجود وواجب الوجود، ويعلن الفرق بين الأمّة الجديرة بالحياة والاحترام وتلك التي يقرضها الموتُ وتلفظها الحياة. وفي كل هذا كانت «القصائد المغضوب عليها» تعبّر عن رسالة الشاعر وضمير الأمّة في آن، فتتحدث عن الحروب الأهلية العربيّة في لبنان وتبكي بيروتَ المحاصرة وتهجو العربيَّ المتأمركَ والغطرسةَ الأمريكية التي تدوس العرب وتكرّم النفط. وكان طبيعياً في مسار قصيدة أدمنتْ هجاءَ الرذائل أن يتوقّف الشاعر أمام اتفاق غزة - أريحا، وما تلاه، وأن يضرب بكلماته رؤوساً أدمن حاملوها الهرولة إلى إذلال الأوطان.

يبدو نزار قباني، في قصيدته المتتابعة، فارساً ينطق بضمير الأمّة، إن لم يبدُ كلمةً حارقةً أخذتْ شكلَ الفارس القديم. ولعلّ الفارس والقصيدة الملتهبة والذود عن ذاكرة الأمّة وغبار الكلمات قد أقامتْ فرقاً بين شاعر صارخ الحضور، وروائي متقشّف ينزع بطبعه إلى

«لا فرق بين قبّاني، ومحفوظ في الاحتجاج على الوضع العربي الراهن، لكنّ الخلاف هو في تحليل أسبابه.. وأساليبِ محاصرته!»

الهدوء والبساطة... حتى اعتقد البعضُ أن ما يقول به الشاعر لا يقول به الروائيّ، وأنّ النار الصاعدة من القصيدة لا تأتلف مع رماد الرواية ولا تتعايش مع روائي يعبث بالرماد ويألفه في آن.

وعلى الرغم من ثنائية النار والرماد المفترضة، فإنّ محفوظ لا يختلف مع قبّاني في تقويم الوضع العربي الراهن والاحتجاج عليه، وإن كان كلٌّ من المبدعين يقع على الأسلوب الذي يوافقه وعلى اللّغة التي تلبّيه. وأكثر من ذلك: لا يختلف الروائي والشاعر في تقويم الوضع العربي الراهن، وهو بائس ومُبْئِس، بل يختلفان في تحليل الأسباب التي أفضت إليه. فبينما يرى نزار قبّاني في الناصرية نقضاً شاملاً للوقائع المسيطرة الآن، فإن نجيب محفوظ، وهو رافض لهذه الوقائع ومنكرٌ لها، لا يفصل، تماماً، بين النظام الناصري والوقائع القائمة، لا رفضاً منه لأحلام عبد الناصر العظيمة والبالغة الجمال، بل إنكاراً قديماً للوسائل والأدوات التي ارتكن عليها النظامُ الناصري في سعيه إلى تحقيق الأحلام الماضية. فلقد

كان احتجاجُ محفوظ قائماً قبل هزيمة حزيران وبعدها، كأنّما كان يرى - وهو ليس بشاعر - أنّ الذهاب إلى مملكة الحرية المرغوبة لا يقوم به إلا بشر أحرار في اختيار الهدف، مثلما هم طلقاء في اختيار الأدوات والدروب.

ولعلّ تقطيع أفكار محفوظ، كما اختزالها إلى مراحل متقطّعة، هو الذي يوحي بخلاف كبير بين قبّاني ومحفوظ، وهو الذي يجعل أحدهما ناصرياً ويُوهِمُ بساداتية الآخر. وبإمكان مَنْ يذهب برصانة وتُؤَدَةٍ إلى سيرة محفوظ الذاتية أن يقع، بوضوح، على مثقّف وطني بامتياز، يتعامل بيسر وأُلفة مع مقولات الحرية والكرامة والديمقراطية والتحرّر.... ولذلك، فمن السخف والعسف بمكان تصنيف محفوظ كنصير للساداتية أو للنظام الراهن، أو كداعية للناصرية. ذلك أن محفوظ نصير لكل نظام يقترب من المقولات التي لازمته، الأمر الذي يجعله ناصرياً في النظر ونقيضاً للناصرية في الممارسة.... إن هذه العلاقات معاً صاغت نجيب محفوظ كمثقّف وطني

مهزوم، ينتمي إلى جيل وطني - تنويري، أحسّ بالخيبة، منذ زمن طويل، وعاش هزيمة حزيران قبل وقوعها، ودفعه مسلسل الهزائم إلى شيءٍ قريب من العدمية والقنوط.

وربما كان بإمكان نزار قبّاني أن يتعامل مع نجيب محفوظ بشكل آخر، لو أنه تأمّله في إشكاليته الوطنية - التنويرية، التي انتمى إليها يوماً كُلُّ مِنْ: عبّاس العقّاد، قبل أن يودّع أحلامه في وقت مبكّر، وسلامة موسى، قبل أن يرحل وحيداً وحزيناً، وطه حسين، وهو يودّع مجتمعه متشائماً ومهزوماً.... فإلى هؤلاء جميعاً ينتمي نجيب محفوظ، كما أظهر ذلك الكاتب الراحلُ عبد المحسن طه بدر في دراسته الرائدة عن نجيب محفوظ. غير أن الغضب استبدّ بالشاعر وأملى عليه ثنائية باترة، فأقام في إقليمٍ اختاره ورحّل الروائي العجوزَ إلى إقليم ناءٍ يغاير الإقليمَ الأوّل وينقضه. ولم يكن الإقليم الأوّل إلاّ الناصرية والشعر والقصيدة والشاعر، ولم يكن الإقليم المُسْتَنْكَر إلا النثر والرواية والروائي، بعد أن أُقحمَ عليه ما هو غريب عنه، أي: الساداتية.

تتراءى الثنائيةُ، قاطعةً، في ردّ الشاعر على خصمه، حيث تقبع الحقيقةُ هادئةً في غرفة موصدة الأبواب، تاركةً خلف جدرانها، وعلى قارعة

الطريق، ضلالاً لا تعرفه ولا تتعرّف عليه. تقف الناصريةُ شامخة أمام ساداتية مهدّلة الأطراف ومولعة بالكرنفالات؛ وينتصب الشعرُ يصرخ ويزأر أمام نثر ذلول قوامُهُ الانصياعُ؛ وتأتي القصيدة حارة ومتوتّرة ومتعجّلة على خلاف روايةٍ صفاتُها البطءُ والتمهّل والبحث المخبري والأصول المسطرية؛ ويحضر الشاعر صاعقاً وعاصفاً ومزلزلاً على مبعدة من روائي رخو ومُتَرَصّنٍ وملعثم القول؛ وتجيء الكلمة مشروخة سعيدة بيدٍ أمدّتْها بالضوء والحرارة وحزينة من يد أخرى وزّعتها على الرطوبة والرماد... في ثنائية قاطعة كهذه تنحطم الجسور بين مبدعيْن متقاربيْن، وتنخلق هوة فاغرة بين قلمين متجاورين.

ومع ذلك، فإن الانفعال الشديد لا يحجب موقفاً وطنياً نموذجياً. فالشاعر الكبير يمدّنا في قصيدته، كما في ردّه، بعناصر مليئة بالإيجاب. إذْ تمثّل «المهرولون» قصيدةَ المناسبة بامتياز، حيث الشاعر لا يبحث عن جمالية جديدة يضيفها إلى مخزونه الشعري الطويل، بقدر ما يحاول أن يكون المثقّف – الشاهد، الذي أبصر خللاً فادحاً يسقط على الأمّة فتصدّى له، مؤكداً أنه الصوتُ الآخر الذي لا يأتلف مع الصمت والمساومة والحسبان المزخرف. وتتضمّن القصيدة – الموقف وضوحاً ساطعاً، يمنع عن القراءة، حتى لو كانت متعجّلة، الالتباسَ والارتباكَ؛ كما لو أنّ الشاعر، في وضوحه، ينطق بلسان الإنسان العادي وينظم قصيدة تعبّر عن هذا الإنسان العادي الذي يعي مقاصد القصيدة ولا يحسن نظمها. أمّا النقطة الثالثة فتنتمي إلى سياق القول قبل أن تلتقي بأي عنصر آخر: ذلك أنّ الإشارة إلى الناصرية في زمن لا ترقى فضائله، إن وجدت، إلى مقام رذائل النظام الناصري، تذكيرٌ برمز وطني كبير ودفاعٌ عن ذاكرة جَمعية وطنية ودعوة إلى استرجاع مُثُلٍ وطنية تقلّصت مساحتها في زمن الانهيار العربي الكبير.

انطلاقاً من قراءة تفصل بين الشاعر وغضبه، وتباعِدُ بين الروائي ودخان الغضب الذي وقع عليه، نصل إلى نجيب محفوظ، الروائي والمواطن والإنسان. ومحفوظ الروائي واضح وبيّن المعالم، كتب رواية على صورة أحلامه، تحتقب التقدّم والاغتراب والانزلاق في العدم. فقد تضمنتْ رواياته، منذ الرواية التاريخية إلى **الثلاثية**، إيماناً بالتقدّم، أو إيماناً بأن التاريخ، مهما اضطربتْ سبلُهُ وانغلقت، ينفتح في النهاية على مشهد سعيد. بل إنّ الركون إلى عدالة التاريخ هو الذي دفع بمحفوظ الشاب إلى قراءة التاريخ المصري القديم وصياغته روايةً، كما كان الرجوع إلى معنى التاريخ شرطاً لكتابة رواية لاحقة، تفصل بين متاهات الأفراد واستواء قول التاريخ. فالفرد يتوه ويضلّ، بينما يبقى التاريخ عارفاً بدربه لا يشتّ ولا يضيع، بل قد يكون ضلالُ الفرد سبباً لسقوطه في مهلكة أكيدة (**بداية ونهاية**). وربّما يكون الإيمان بالتاريخ هو الذي قاد محفوظ إلى التوقّف عن الكتابة، بعد أن دفع التاريخ إلى أرض مصر منقذاً يدعى جمال عبد الناصر. غير أن محفوظ، وبعد سنوات من الصمت، عاد إلى حضن الرواية، وقد اضطرب تفاؤلُه، فأبعد مفهومَ التقدّم المرغوب وقرّب مفهوم الاغتراب المعيش. ولم تكن روايات «المرحلة الفلسفية» (**الطريق، الشحاذ، السمان والخريف**...) إلا آية على تشاؤم لا هروب منه وحزناً على أحلام تتباعد كلّما اقتربت. وكانت روايةُ **ثرثرة فوق النيل**، التي سبقت هزيمة حزيران، إعلاناً بصيراً عن هزيمة أكيدة قادمة؛ فأهل العوّامة الذين هدّهم خيالٌ مأفون هشّموا الجنديَّ قبل الذهاب إلى المعركة. ولم يكن محفوظ، وهو يكتب تاريخ اللوعة والفشل، يقدم رواية جميلة فحسب، بل كان يمارس دور المثقّف الوطني النقدي إلى حدوده القصوى. فلو كان مثقّفاً سلطوياً، كما كان كثيرونَ غيره، لأمعنَ في التصفيق والهتاف.. لكنّ موقفه الوطني الحار كان يدفعه دفعاً إلى كتابة ما تجب كتابته، وإلى ضرورة تمييز القشّ من الحنطة. ومثلما كانت ثورةُ جمال عبد الناصر فسحة أمل عارمَة، كما أشار محفوظ أكثر من مرّة، قد أفضت بالروائي إلى الصمت والتأمّل والانتظار، فإنّ هزيمة حزيران قادت الروائيَّ إلى منظور جديد. فباستثناء رواية جميلة عنوانها **يوم قتل الزعيم**، فإنّ روايات محفوظ، بعد الهزيمة، انزلقتْ إلى مواضيع هامشيّة وإلى كتابة شكلانيّة، تتأمّل معنى الزمن والموت والعدل المستحيل. وفي هذا كلّه كان محفوظ ما على الكاتب الوطني أن يكون: كاتباً

«محفوظ لا ينتمي إلى السّاداتيّة، بل إلى جيل وطني تنويري دَفَعَه مسلسلُ الهزائم إلى نوع من العدمية والقنوط!»

يشهد على زمانه، وكاتباً تشهد رواياته على موقفه الوطني. بل إنّ هذا الموقف الصريح والمعْلَن هو في أساس صمت محفوظ وتصريحاته الصحفية السهلة والمتلعثمة، كما لو كان يقول: إن قولي الصادق جاثم في الكتابة الروائيّة، وإنّ كل قول خارجها قول تمليه المناسبة وحسبان القائل.

وممّا لا شك فيه أن كلمة «الحسبان» تسمح بأكثر من تأويل، غير أن لكلّ مبدع فلسفته الخاصّة به. يقول محفوظ في حديث له: «إن الرواية فن ماكر»، أي أن الرواية تأتي بقول متعدّد الوجوه، بل إنّها لا تكون رواية إلاّ بسبب قول يصعب اختزاله إلى شعار وحيد. وربما تثير كلمة المكر الروائي، كما كلمة الحسبان، تعليقاً يلقي على وجه الروائي بعضَ الغبار. لكنّ القاعدة الذهبية التي تنطبق على الفيلسوف تنطبق بدورها على نجيب محفوظ. يقول غرامشي في هذا الصدد: لا ضرورة أن يكتب رجل السياسة كتاباً في الفلسفة، لأن فلسفته تقوم في ممارسته السياسيّة. ولا ضرورة أيضاً أن يعطي محفوظ كتاباً في السياسة، مادامتْ سياسته الحقيقية تقوم في ممارسته الروائية.

ومع ذلك، وابتعاداً عن التبسيط والتجبيل وإسباغ الكمول على ما لا يحتمله، فإن وضع المواطن، الذي يمثّله نجيب محفوظ، يتضمّن نقطة عمياء. فعلى الرغم من قامة أدبية متفرّدة وهيبة معنوية ضافية، فإن نجيب محفوظ كان يفصل دائماً بين قول الروائي وقول المواطن، كما لو كان قد اكتفى بمكر الرواية وترك لسان المواطن عارياً. ولعل الرجوع إلى مسلسل الأحاديث الصحفية التي عُقدت معه يكشف، بسهولة باذخة، عن أقوالٍ ترفع من شأن أنظمة الرؤساء: عبد الناصر والسادات ومبارك....، أقوالٍ لا تلبث أن ترتدّ على ذاتها في زمن تالٍ ومختلف. ذلك أن محفوظ سيشجب «الإرهاب الناصري»، بعد رحيل القائد الكبير، في رواية **الكرنك**، مثلما أنه سيعطي موقفه كاملاً من السادات في رواية من أجمل ما كتب هي **يوم قُتِلَ الزعيم**. ففي هذه الرواية لا نرى «متطرّفاً» يطلق النارَ على رئيس البلاد بل نرى مجتمعاً كاملاً يسدّد الرصاصات إلى عنق مسؤول ضيّقَ على مجتمعه وحَرَمَهُ من أبسط حقوقه الإنسانية.

والسؤال الذي يُطرح هنا هو التالي: ما الذي يجعل نجيب محفوظ يمارس المدح في زمن، ونقيضَه في زمن آخر؟ أو: إذا كانت الرواية هي الإناء الوحيد الذي يسكب فيه محفوظ قوله الصادق، فما الذي يدفعه إلى تصريحات يومية لا تعبّر عن رأيه؟ أو: لماذا لا يلتقي قول المبدع بقول المواطن ويتوحّدان؟ ولعلّ هذه الأسئلة جميعاً تحيل على الفرضية الشهيرة والملتبسة معاً عن ضرورة تكامل النصّ المكتوب مع ممارسة الكاتب اليومية. ومع أن بريشت يؤكّد وحدة المكتوب والممارس، فإن الصديق سعد الله ونّوس في حوار حديث معه (في مجلة **النهج**)، يرى السؤال معقّداً ومليئاً بالغبش. وفي الحالات كلّها، فإنّ وضع محفوظ يحيل على احتمالات متعدّدة. فربما يرى محفوظ أنّ قول الكاتب يتعيّن فيما كتب، وربما كان ينحّي عن ذاته لومَ السلطة وغضبها، وربما كان يعتقد أن تجذُّرَ صوته في الضمير العربي والمصري يفيض على حديث يومي عارض ومساوم، وربما تتفسّر الأمور بشخصية الموظف المنضبط الذي تلبّس حالتَه نجيب محفوظ طويلاً. تتضمّن هذه العناصر هالةَ السلطة وصورتها، لا بمعنى التزلّف والاقتراب المتكسّب، بل بمعنى اتّقاء غضبها والابتعاد عن الأذى. ويمكن طبعاً الإشارة، ولو من بعيد، إلى المزاج الليبرالي، الذي لا يعلن الحقيقة إلاّ في وقت متأخّر.

أمّا بالنسبة إلى نجيب محفوظ الإنسان، فإن الذهاب إلى أحاديثه وإلى مقالاته التي كان ينشرها، شاباً، في مجلة سلامة موسى، تدلّل على شخصية إنسان ينزع إلى الحوار في كل شيء، ويميل إلى المسالمة، ويحتضن في منظوره إلى العالم بعداً صوفياً وملامحَ من الزهد والتقشّف ونظرةً عدميّة لا تكترث بحجب جوانبها العارية. ولهذا، فإنّ محفوظ لم يكن يسلك طريقاً كاذبة حين أعلن، قبل سنين، أنه من «المستضعفين في الأرض».. كما لو كان الرجل قد ارتضى لذاته موقعَ الإنسان المستلَب وقَبِلَ بقليلِ القول في زمن التحوّلات الكبيرة.

تشكّل هذه العناصرُ جميعاً شخصيةَ المثقف الوطني المهزوم، هذه الشخصيَّة التي محفوظ مرآة لها وآية عليها. والمثقف

> **"إذا كان قبّاني لايزال قابضاً على الغايات الكبرى ممثَّلَةً برفض الاستسلام وهزيمة الأعداء وتحقيق الثورة، فإنّ محفوظ قد ارتحل منذ زمن بعيد من عالم الغايات الكبرى إلى أرض المبادئ الأولى الممثّلة في بناء مجتمع يحقّق للإنسان مطالبه المشروعة البسيطة!"**

المهزوم، في هذا التحديد، ليس ذاك الذي يقبل بالهزيمة أو يبرّر القبول بها، كما يفعل الكثيرون، بل هو ذاك الذي دافع عن مشروع وطني – ثقافي، لعقود متعدّدة، ثم شهد انطفاء مشروعه قبل الاشتعال. حالة مؤسية، يختلط فيها الزهد بالمرارة والقنوط بالتأسّي والغضب العاجز بالحزن الشفيف. ولعلّ حديث طه حسين الأخير، مع غالي شكري، يعطي صورة، لا خفاء فيها، عن مآل المثقف التنويري العربي، الذي دعا في شبابه إلى مثل وقيم معيّنة، وانتظر مستقبلاً يعطيها القوام، فجاء القوامُ نقيضاً لكلّ ما اشتعل يوماً في الذاكرة الثائرة. ومحفوظ ينتمي إلى هذا الرعيل، الذي آمن بالتطوّر الديمقراطي للمجتمع، ورأى في التعليم والتثقيف والتنوير أدواتٍ للتقدّم، بعيداً عن الانقلاب الاجتماعي العنيف، وعلى مبعدة من سلطة تحتكر أحادية القول والتأويل والاجتهاد. ولهذا، فإنّ محفوظ لم ينتظر حرب الخامس من حزيران ليشعر بالهزيمة، بل عاشها قبل أن تحدث وتصل إليه، وعاشها لحظةَ تعظيم الشعار وتصغير الذكاء وتكبير الواحد وتهميش الكل، ولحظة تحوُّل السلطة إلى مرجع سياسيّ وثقافي ومعرفي وجمالي في آن.

تضع العناصر السابقة نجيب محفوظ في سياقه التاريخي، وتنأى به عن كل تقويم مبتسر، وتبعد عنه الأحكام المجرّدة. فهو الكاتب الذي أغلق مشروعَهُ الروائيَّ بعد أن انحطم مشروعُهُ التنويري – الاجتماعي؛ وهو المواطن الذي عاش المواطنة الحقيقية حلماً؛ وهو الإنسان المكسور الذي اندرج في الرعية المكسورة. إنّه مزيجٌ يتقلّب على مهاد الأدب والسياسة وعلم النفس الاجتماعي وقضايا الذات الهشّة. وهذا كلّه ينقل نجيب محفوظ من مقام الكيان الموحّد إلى أرض الذات المجزّأة، حيث قول الروائي ينكر قول المواطن، وبوْحُ المواطِن يهرب من قول الإنسان، وقولُ الإنسان يتَذَرّرُ مبعثراً في الجهات الأربع، ويتوزّع على الكتب وعبث الكتابة وتأمّل اللامتناهي وترحيل القضايا كلّها إلى قبضة العدم.

ومع ذلك، فإنّ هذا الوعي الأسيان، الذي صدمته الهزيمة فوقع، لا يمكن إلا أن يكون مرآة مشظّاة لأحلام نبيلة، ترقد هادئة في ثنايا الزمن تارةً، وتلملم ذاتها وتصحو في لحظة عابرة. ولهذا يعلن نجيب، قبل أسابيع، أن كل ما جاءت به الناصرية كان جميلاً لو وعت السُبُلَ الصحيحة إلى تحقيقه. يقول محفوظ: «إنكار عبد الناصر إنكار لأحلامنا وتاريخنا.... عبد الناصر كانت مبادئه عظيمة جداً ونبيلة. لكن طريقة التطبيق أدّت إلى مأساة. ففكرة القومية العربية صالحة جداً، ولكن ليس بالشكل الذي طرحه عبد الناصر. وبدون أن يجتمع العرب لن يكون لهم قيمة في عالم اليوم الذي تقوم فيه كتل كبرى....» (**أخبار الأدب**، القاهرة، العدد ١١٦، الأوّل من تشرين الأوّل، ١٩٩٥). يتأمّل نجيب محفوظ الواقع العربي المشخص، من دون أن يماري بالشعارات الكبرى الجميلة. ولعل انطلاقه من الواقع اليومي المشخّص هو الذي يجعله يقبل بـ«اتفاقيات السلام»، كما لو كان يرى أن رفض «السلام»، كما القبول به، أمر ثانوي، لأن الجوهري الحقيقي يقوم في مكان آخر، أبسط مبادئه «التضامن العربي»... كما جاء على لسانه، وهو يقوّم قصيدة نزار قبّاني. وربما يسمح تأمّل الثانوي والجوهري، بالمعنى السابق، بتلمُّس الفرق بين محفوظ وقبّاني: فإذا كان نزار قبّاني لا يزال قابضاً على الغايات الكبيرة، ممثّلةً برفض الاستسلام وتحقيق الثورة العربية وهزيمة الحلف الأمريكي الصهيوني، فإن محفوظ قد ارتحل منذ زمن بعيد من عالم الغايات الكبيرة إلى أرض المبادئ الأساسية الأولى، التي تتمثّل في بناء مجتمع يحقّق للإنسان مطالبه المشروعة البسيطة.

«قصيدة نزار وما تلاها من تعقيبات تفتح لنا نافذة نتأمل فيها ٣ مثقفين: واحد يرفض القائم ويتلبّسه الغضب، وثانٍ يرفض القائم ويرتاح إلى الأسى واللواذ... وثالث يشير إلى أقصر السبل إلى الهزيمة الكاملة!»

لا تُقيم السطور السابقة مفاضلة بين الشاعر والروائي، وإنّما تتأمّل المبدعيْن الكبيريْن، من دون انفعال كبير. ومع ذلك، فإنّ الشاعر السوري في قصيدته الأخيرة، كما في قصائد كثيرة سبقتها، لايزال يوحّد بين قول الإنسان وقول المبدع، أي أنه لايزال موحّداً، لا يعتوره التفكّك ولا تقرضه التجزئة... وذلك في زمن بالغ الصعوبة والبلادة، يحوّل الوجوه إلى أقنعة، ويبدّل الأقنعة إلى سلع رخيصة. غير أن الأمر يفيض عن تباين موقفين صادرين عن اسمين كبيرين، لأنه يطرح أزمة المثقّف الوطني الموزّع على الغضب والأسى، والذي في كَرْبه المختلف يهدم أسوار الحوار، ويستبدل الثانوي بالأساسي. ولذلك، فإنّ محفوظ يطرد سؤال السياسة إلى ديار الأدب ويرحّل سؤال الأدب إلى منازل السياسة.

فـهـو يقـبل فنيّـة نزار في «المهـرولون» ويعلّق السـؤال السـيـاسـي على مـشـجب مهزوز.. علماً أن نزار يصوغ موقفاً سياسياً ذا صلة بشأن قومي خطير، قبل أن يلتفت إلى أهازيج القوافي وبساتين الصور الشعرية. لقد كان من المفـتـرض، منطقـيـاً، أن يقف الروائي الكبـيـر أمـام دلالة «السلام» الراهنة، ويذهب في تحليل السـيـاسـي إلى قـراره الأخير، ويكشف عن صحة محاكمة نزار السياسية أو خطئِها عـوضاً عن أن يوزّع قـوله على الثناء والأقـوال المبـتـورة. ولو كـان القـول السـيـاسـي الخـالص بأدوات سـيـاسـيـة لاسْتطاع، وهو المثقّف الكبير، أن ينقل سؤال «السلام» من الغرف الضيّقة إلى رحابة الحوار السياسي المسؤول.

يتـحـدّث مـحـفـوظ عن «قـصـيـدة قـوية ومـوقف ضعيف»، كما لو كان المطلوب تقويم القصيدة في مناسبة شـعرية خـالصـة. وينجـرف قـبّاني، بدوره، إلى ردهات الارتبـاك فـيكتب ردّاً عنوانه: «الشاعر يصنع القصيدة ولا يصنع القرار»، يفضي به إلى الغـرف التي اعـتـقل فـيـهـا مـحفوظُ الحوارَ. ولهذا، فإنّ قبّاني يغلق الحوار قـبل أن يفـتـحـه، تاركـاً رَحْب المكان لمعنى الشـعـر والشـاعـر والقصيدة والرواية والروائي. بل إنّ مساحة الاحتفال بالنظم والشـاعـر تقوده إلى هـجـاء منقوص، يتساقط عنيفاً على الرواية وعلى مـحـفـوظ، الذي يكتب متمهلاً روايةً محسوبة. وكما نرى، ففي الحالة الأولى تُسْتَـقْدَم القـصـيدة ويهمّش السؤال – الأساس، أمّا في الحالة الثانية فيزداد المُهمَّش الأوّل تهـمـيشـاً ويذهب مـقال الهـجـاء إلى الروائي وردود فعله المتثاقلة. وهكذا، يغـادر السؤال مراجعه الموضوعية الواسـعـة، التي تنطوي على الصـهـيونيـة وانحلال الكيان العـربي والسـيـطرة الأمريكية...، وينزوي في بقعة ضيّقة يختصم فيها الشاعر والروائي وتتناكـر فـيـهـا القصيدة والرواية، أي يَحْضر الأشخاص المتخاصمون قبل أن تحضـر الأسباب المعقّدة التي أنتجت خلاف الشاعر والروائي.

وإذا كـان مـحـفوظ، كـمـا قـبّـاني، يتكئ على منظور فكري رصين يقود إلى ما قاد إليه، فإن الكاتب لطفي الخولي يدفـع بالحـوار المعـتـقـل إلى بؤس عـار كـامل القسـمـات. فـفـي مـقّـال عنوانه: «رأى الشـجـرة لا الغـابة ونصب نفسه بديلاً عن الشعب» يشنّ الخـولي هجـومـاً مـتـعـدّد الأسلحة على نزار قبّاني. ومَنْ واكب لطفي الخـولي في اجتهاداته السياسية والفكرية المبرقشة، ولمدّة عقود، يمكنه أن يتعرّف على مضمـون ما كـتب، قـبل الرجـوع إليـه. فالسيّد الخولي، وكما عرفته المواسم، شيوعي ومـاركسي وناصري وساداتي وعرفاتي، وقد أثنى على التجربة اليمنية والجزائرية والعراقية، وصولاً إلى الدفـاع عن «الشـرق – أوسطية» قبل أن تصل. وقد يُقال: إن الخولي يأخذ بحكمة الأفـعى التي تجـدّد جلدها حتى لا تهلك. لكنّ القول هذا مـردودٌ على صـاحـبـه لأنّ الأفـعى تغـيّـر جلدها بوازع داخلي، وأمّا الخـولي فـينتظر وصـول الوازع الخارجي إليه قبل أن يشتري جلداً جديداً. وقد يقال: إنّ الخـولي جدلي المنظور، يرتهن إلى السـيـاق وينكر ثبـات الأفكار. وواقع الأمـر يقـول بنقـيض ذلك. فـالفرق واضح وبيّن بين من يمتثل إلى السياق الموضوعي وذاك الذي يمتثل إلى سـيـاق تصوغه السلطة وتقرّره. ذلك أن السـيـاق الوحـيـد الذي يعترف به لطفي الخولي هو سياق السلطة، بعد أن يسبغ عليـه أعلى آيات التـقـديس وأسـمـى آيات التـبـجـيل. وبسبب هذا، يكون طبيعياً أن يذهب الخـولي إلى قـصـده، وقد اعْـتَكزَ التلفيق والتزوير وتسخيف الأمور. فهو يمارس النقد الأدبي كي يخلص إلى نتائج تسمح له بممارسة النقد السـيـاسـي... الأمـر الذي يجعله يبدأ بنقطة أولى تكون القصيدة فيها سيئة فنيّاً، وعن هذا السـوء الفني يُصـدر موقفاً أكثر سوءاً هو: الموقف السياسي.

يكـشـف هذا الموقف عن شكلانيـة كـاملة، تكون فـيـه أدبيّة العمل الأدبي مقـيـاسـاً للموقف السياسي الجاثم فيه. وقد يبدو هذا مقـبـولاً وقابلاً للمـعـالـجـة، لو نسي القـارئ مـعنى السـيـاق الذي يحكم الكـتـابـة، أو تناسى مـعـنى المرجع الأوّل الذي يسري في كـتـابات الخـولي ويحكمـهـا. والمرجـع هـذا هـو السـلـطـة المسيطرة، من حيث هي مرجع للحـقـيـقـة وخـالق للظواهر الجـمـيلة. بهـذا المعنى، فـإن قصيدة نزار سيئة فنيّاً لأنها لا تلبّي رغـبـات «السلطة الجيّدة» مثلما يكون الضمير الشـعـبي بالغ السـوء، لأنه لا ينصـاع إلى السلطة التي أضـاعت ضـمـيرهـا. يرتاح الخـولي في يقـينيـة مطلقـة، تقرّرهـا السلطةُ الحـاكـمـة لا الكتب المتـوارثة، فـيكون الشعب ما تعترف به السلطة شـعـبـاً، ويكون السـلامُ مـا تقـرّره السلطةُ المسـتـسلمة سـلامـاً، ويكون الشـعـر مـا تؤكّده السلطة شعراً، ويكون الضمير ما تقبل به سلطة لا تعرف معنى الضمير.

إنّ قـبـاني في مـوقـفـه الوطني الكبـيـر لا يتـابع آثار الموقف الوطني العربي المتتابع فـحـسب، بل يفـتح لنا نافـذة نتـأمّل فـيـهـا أحـوال المثـقّف العـربي اليوم، حيث البـعض يرفض القـائم ويتلبّـسـه الغـضب، وبعضٌ آخـر يرفض القـائم ويرتـاح إلى الأسـى واللواذ، وحـيـث بعضٌ ثـالث، سلطويّ الأصـول، يشـيـر مرتاحاً إلى أقصر السبل إلى الهزيمة الكاملة.

دمشق (فلسطين)

نبيل سليمان*

جنون السلام

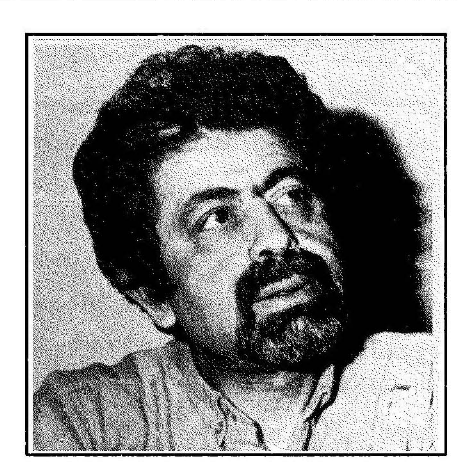
في نيسان/ أبريل ١٩٩٢ انعقد في أنقرة مؤتمرٌ شعارُهُ «الوضع الراهن وآفاق علاقات تركية الثنائية مع إسرائيل». وقد قدم جاكوب م. لاوندا في المؤتمر دراسةً عنوانها «العلاقات التركية الإسرائيلية الثقافية والعلمية في الحاضر والمستقبل». ومنها ينقل إحسان غورقان قولَ لاوندا: «الثقافة والعلم، وإن لم يكونا في الاهتمام الأوّل لدى العديد من الحكومات، فإنهما في نهاية الأمر ذوا شأن عظيم، ولهما تأثير كبير في العلاقات الإنسانية على أساس: من شخص إلى شخص. وهذا من العوامل الحاسمة في العلاقات حتى بين الدول. وفي حالات عدّة تقرّر العلاقات الشخصية بين الناس طبيعةَ العالم الجديد ومستقبلَ العلاقات الدولية أيضاً».

وقد بات من المعلوم أنّ ثلّةً من المثقفين أدّتْ دوراً أساسياً في بداية الطريق إلى اتفاق أوسلو وفي ثناياه. فحسب رواية ماريك هالتر (اليهودي) وإريك لوران في كتابهما **مجانين السلام** فقد كانت الخطوة الأولى نحو اتفاق أوسلو لأستاذيْن للتاريخ في جامعة حيفا أنْشَأ مع يوسي بيلين مركزَ أبحاثٍ صغيراً باسم مركز التعاون الاقتصادي. وأوّل هذين الأستاذين هو يائير هرشفيلد الذي تكنُّ له حنان عشراوي بالغَ الاحترام، وهي مَنْ أوحى لأبي العلاء قريع بلقائه في لندن أواخر عام ١٩٩٢. وأمّا الأستاذ الآخر فهو رون بونديك.

(*) روائي وناقد أدبي وصاحب دار نشر هي «دار الحوار» في اللاذقية.

وكما يتابع مؤلّفا **مجانين السلام**، فإن هذين الأُسْتاذيْن لم يتلقَّيا الدعوةَ إلى حضور الاحتفال بتوقيع اتفاق أوسلو في ١٣/٩/١٩٩٣ في واشنطن، على الرغم من فضلهما الكبير(!)

وبحسب رواية محمود عبّاس (أبو مازن) فقد كان الشاعر محمود درويش عضوَ لجنةِ متابعةِ مفاوضاتِ واشنطن، كما كان مطّلعاً بشكل عام على مفاوضات أوسلو، وكان يحضّ محمود عبّاس على المثابرة. ويؤكد عبّاس أنه قد تمّ في روما في ١٣/٧/١٩٩٣ لقاءٌ بين محمود درويش ووزيرة التربية الإسرائيلية شولاميت أولني. وليس سراً - ولا هيّناً - بعد هذا، أو على الرغم من هذا، ما آل إليه موقفُ درويش وعشراوي - بل ومحمود عبّاس نفسه - من معارضة لاتفاق أوسلو وما نجم عنه في الواقع الفلسطيني.


هاني الراهب

هكذا، ومن حقيقة الدور الذي تؤديه الثقافةُ في الشأن العام -- ومنه صناعة الحرب وصناعة السلام -- نرى كيف عصفَ ويعصف جنونُ السلام في هذه الأيام ببعض المثقفين العرب، المؤيِّد منهم والمعارض، وبالمعنى المجازي والمرضي للجنون... لكأنَّ عَصْفَ الجنون بالسياسيَّ وحدَهُ لا يكفي!

لقد كان في هذا العصف ما كان من خطبٍ ومواقف لكثرةٍ من المثقفين العرب إزاء السلام والتطبيع الثقافي وغير الثقافي، وقد يكون القادمُ أدهى. وهذا ما سمّى بعضَه هاني الراهب بآخر المعارك الخاسرة، وذلك فيما كتبه في مجلة **العربي** في آذار/مارس المنصرم(*). ولأن هاني الراهب روائي كبير، وأستاذ جامعي كبير، ولأنّ ما كتبه خطير، فإنّ درْس ما كتبَه سيكون مناطَ ما يلي.

ماذا بعد المعركة الخاسرة؟

وأبتدئ بالدعاء إلى أن تصدق رؤيةُ هاني الراهب في أن تكون ضجّةُ التطبيع الثقافي مع إسرائيل آخرَ المعارك الخاسرة. لكنّ السؤال يسبق الرؤيةَ والدعاءَ إلى ما بعد المعركة الأخيرة الخاسرة: أهو هذا السلام الإسرائيلي الأمريكي الذي نشهدهُ، وهو السلام الذي يلفح مقالةَ هاني الراهب المذكورة، أم ماذا؟

وإنما يسبق السؤالَ الدعاءُ لأن هاني الراهب يؤسس رؤيته هذه على الغالب في نقيض ما يقوم به وعليه عالَمُهُ الروائيُّ، حيث الجذرُ الفلسطيني والقومي العربي هو أهم جذور ذلك العالم. فمنذ ثلاثين

(*) راجع «وثائق» في نهاية هذا العدد (**الآداب**).

سنة شغلتِ المسألةُ الفلسطينيةُ، ومسألةُ الصراع العربي الإسرائيلي، والهويةُ والتحرير والحربُ والعدلُ والعملُ الفدائيُّ والوحدةُ العربيّةُ والمؤسّسةُ الحاكمةُ العربيّةُ والقوميّةُ العربيّةُ، وشغلت الشخصيات الروائيّة الفلسطينية والسورية - خاصة - عالمَ روايات هاني الراهب. وفيما عدا رواية **التلال** فقد كان هذا الانشغال صريحاً وجهيراً على الدوام. بل إنه كثيراً ما تأذّت العمارةُ الفنية الحداثية البديعة لهاني الراهب بصراخية ذلك الانشغال. وليست لعبة اللاتعيين، ولعبةُ اسم العلم الروائي (للبشر وللمكان) مما راهنت **التلال** عليه، بعيدةً عن ذلك الذي قدمته رواياتُ **شرخ في تاريخ طويل** أو **ألف ليلة وليلتان** أو **الوباء** أو **بلد واحد هو العالم**.

وبالطبع، فليست هذه المرّة الأولى، ولن تكون الأخيرة، التي يتناقض فيها خطابُ النصّ الإبداعي مع صاحبه. فمنذ بلزاك إلى شتاينبيك إلى عاموس عوز - الذي يستشهد به هاني الراهب - إلى إميل حبيبي وأدونيس... يتواصل ويتفتق هذا التناقض، ليضاعِفَ عبءَ مواطن المبدع وقارئه المعاصرِ له، وليكون عبرةً أو على الأقلّ أنموذجاً للدرس لمواطن وقارئٍ آخريْن في غير زمن المبدع. ولذلك فإنّ السؤال المتقدّم لا يتّجه إلى مبدَعات هاني الراهب إلا ليُشْهدها عليه، وليتدرّع بها في وجه جنون اليوم وضجّته.

وجْهَةُ السؤال والدرس، إذن، هي إلى ما كتبه هاني الراهب أخيراً - ولعلّه آخراً - في شؤون وشجون التطبيع الثقافي وغير الثقافي، والسلام الثقافي وغير الثقافي، وفي اللّغة والآخر وأمريكا... وماذا أيضاً، وكل ذلك في صفحاتٍ معدودةٍ؟

اللغة

المعركة الخاسرة بحسب هاني الراهب هي معركةُ اللّغة ضد التطبيع

من بلزاك وشتاينبك وعاموس عوز إلى إميل حبيبي وأدونيس وهاني الراهب يتناقض خطابُ النصّ الإبداعي مع خطاب المقالة السياسية!

الثقافي. وفي تشخيصه لأطراف هذه المعركة وأدواتها، ولتأكيد حسمه لنتيجتها بالخسران منذ الآن، يضرب أمثلةً من مفردات معارضي التطبيع: «هذا العار»، «هذا الشرّ»، «هذه الهزيمة» على آخر الجبهات. ويشخّص الموقفَ الانفعاليَّ لدى مؤيّدي التطبيع ومعارضيه. ولقد برهنت الشهورُ القليلةُ الأخيرة على مصداقية هذا التشخيص عبر «طوشة» فصل أدونيس من اتّحاد الكتّاب العرب في سورية. لكنّ المصداقية هذه لا تنسحب على الجميع. فإذا كانت اللغةُ القديمةُ قد هجمت وتجدّدت قامعةً ومخوِّنةً ونادبةً ومكبِّرةً ومهوِّلةً على يد بعض مؤيّدي التطبيع ومعارضيه على حدّ سواء، وإذا كان الزلق الإنشائي والسياسي قد برز في تلك «الطوشة»، فإنّ ثمّة لغةً أخرى تكاد لا تُسمع ولا تُقرأ.

لقد كانت اللّغةُ شاغلاً أساسياً لكتابة هاني الراهب الروائية. وعلى هذا المستوى كانت له بصماتُهُ الخاصّة على الرواية العربيّة. لكنّ لغة الرواية بالتأكيد هي غير لغة مقالتِهِ عن التطبيع. واللّغة العربية الآن كما ينعى هاني الراهب هي في انهيار تدريجي حزين، فلماذا؟

يذهب السارد في رواية **التلال** إلى أن شِبهَ قاموس جديد قد وُلِد مع الدولة الجديدة. وكما هو معلوم، فقد وُلِد مع الرواية الحداثية التي كتبها هاني الراهب شبه قاموس جديد أيضاً. واليوم، ومع السلام الأمريكي الإسرائيلي الهاجم، يولَد شبهُ قاموس جديد. فهل تكون اللّغةُ العربيّةُ هي التي تقول لنا هذا السلام، أم أننا نحن مَنْ يُغنيها أو يَلويها أو يُطوِّرها أو يعهِّرها؟ وهل هذا هو المستوى الذي يصحُّ فيه القولُ بتشكيل اللّغة لحاملها؟ أم أنّه مستوى آخر تُقْسَرُ عليه اللغةُ كما يُقْسَرُ الفنُّ أو الوجدانُ أو الحدودُ أو الذاكرة؟ وأين هذا كلُّهُ من ترداد هاني الراهب للمأثور: مَنْ تعلَّم لغةَ قوم أَمِنَ شرَّهُم؟ لقد جاء في المأثور أيضاً: كلمة حق يراد بها باطل، فعسى ألاّ يصحّ هذا المأثور هنا!

التطبيع

لماذا لم يبدأ التطبيع عام ١٩٤٥، أي قبيل قيام إسرائيل؟ لماذا لم يخطرْ على بالنا أن نعرف إسرائيل عندما كانت تلك المعرفة جزءاً من مسألة حياة تاريخية أو موت تاريخي؟

إنها مِنْ أسئلة هاني الراهب، وهو يتقدّم إلى تحديد مفردة «التطبيع» التي تزداد التباساً بازدياد غزْل المثقفين المؤيّدين والمعارضين عليها، أضعاف ما يفعل بها غزْلُ السياسيين المؤيّدين والمعارضين.

ليست الصيغةُ الاستفهامية طلباً لعلم بمجهول فحسب، بل قد تكون أيضاً تعجّباً أو استنكاراً أو تحريضاً، إلى آخر ما تقوله البلاغةُ العربيةُ العتيدةُ بقديمها وجديدها. فأيٌّ مِنْ هذه الوجوه تحتمل أسئلةُ هاني الراهب؟ هل تشير إلى جهل أو قصور أو عطب أو تخلُّفٍ في معالجتنا، قبل قرنٍ على الصراع العربي الإسرائيلي أوْ منذ منتصفه؟ فإنْ كان هذا هو ما تشير إليه فمَنْ هو الذي مايزالُ يماري، سواء أكان مزاوداً على السلام الأمريكي الإسرائيلي الراهن والقادم مؤسِّساً له أو متهماً إيّاه... أم مؤسّساً لتجاوز علل الماضي نحو بدائل عقلانية وحضارية و.. عادلة؟

إن معرفة إسرائيل لاتزال جزءاً من مسألة حياة تاريخية أو موت تاريخي، ولم

تكن كذلك في الماضي فقط كما يقول هاني الراهب. ولكن هل التطبيع هو معرفة فكر الآخر الإسرائيلي وثقافته فحسب، ممّا فاتنا منذ نصف قرن؟ وبالتالي، فهل تكون أسئلة هاني الراهب مجرّد دعوةٍ إلى معرفة فكر الآخر وثقافته ولغته حتى نأمن شرّه، أم أنّها الحسرة التي تجعر هذه الأيام - بشماتة أو من دونها - على التأخّر في التطبيع، وعلى ما جرّ ذلك من هَدْرٍ في المال والدم والأرض طوال نصف قرن؟

لقد كان لهاني الراهب فضلٌ مبكّر في ترجمة رواية يائيل دايان دايان **غبار**، سواء استنكر محمود درويش ذلك ذات يوم، أم يستنكره سواه هذا اليومَ. لكنّ هاني الراهب يتابع أسئلته السابقة عن تأخّرنا في التطبيع، فإذا بالتطبيع قد «خطر» على بالنا الآن، بعدما انهزَمَ طَرَفا الصراع العربي الإسرائيلي، وربحت أمريكاَ حروبَها الخمس!

ليس سؤال التطبيع الآن إذن، وأيّاً يكن الموقف منه، سوى خاطرٍ خطر بعد هزيمتنا وهزيمة إسرائيل أمامَ أمريكا. أهي مزحة لطيفة أم سمجة من هاني الراهب، أم هي عودة إلى اللّغة التي نقضتها بفنّها الرفيع وخطابها الصادح روايةُ **ألف ليلة وليلتان**؟

في تلك اللّغة: لغة ما قبل ١٩٦٧، ولغة هاني الراهب الآن، لسنا مهزومين أمام إسرائيل، لا في عام ١٩٤٨ ولا في أعوام ١٩٥٦ و١٩٦٧ و١٩٧٣ و١٩٨٢، وتلك هي على ما أحسب الحروبُ الخمسُ المعنية. فَمَثَلُنا إذن مَثَلُ إسرائيل: كلانا هزمه جبّارٌ آخر. فَمَنْ هي المسكينة الأجدرُ بالعطف والرثاء: اللّغةُ العربيةُ، أمْ إسرائيل؟ وبحسب هاني الراهب، فإنّ المشروع العربي مَثَلُهُ مَثَلُ المشروع الصهيوني اليوم: مهزوم. والحلم العربي مثله مثل الحلم الصهيوني: مهزوم. ولا خوف، بَعْدُ، من المشروع الصهيوني والحلم الصهيوني. وهكذا يغلق هاني الراهب الجراحَ، على العكس ممّا يفعله إبداعُهُ، ويدغدغ ويربّت نازلاً علينا بالنوم الهنيء، فيقول: «هذا الحلم يتقلّص كبالون مثقوب مكتفياً بتحقيق واحد على عشرين من اتّساعه الأوّل وفارضاً على إسرائيل رسمَ حدودها لأوّل مرّة في تاريخها. فأيُّ الحلمين استطاع أن يمتطي صهوة التاريخ؟». وبالطبع فالمهادُ المخادع يقود إلى سؤال مخادع فجواب مخادع. وتتخلّق عبر هذه السلسلة اللغةُ القديمةُ في تضخيمها العدوّ أو الآخر أو في تهوينهما.. ويمضي هاني الراهب إلى ما يراه حقيقةَ الأمر، وهي خسران الطرفين معاً: فنحن وإسرائيل ملاكمان تعادلا

هل صحيح أنّ العرب وإسرائيل طرفان خاسران أمام أمريكا؟ وهل صحيح أنّ السلام الحالي هزيمة كبرى للمشروع الصهيوني؟!

أخيراً بالنقاط، وهذا - بالمناسبة - قول تردّدَ بجهارة ووجاهة أكبر في أعقاب حرب ١٩٧٣.

إنها مخادعة أخرى للذات في معرفة العدوّ أو الآخر، وفي تحديدهما. ولستُ أدري إن كان هاني الراهب لايزال متمسكاً بما سبق أنْ كتبه، ولاسيّما أنّ أمريكا قد استخدمت - بعد أسابيع فحسب مِنْ كتابة مقالته - حقّ الفيتو لِتَحولَ دون إدانة مصادرة إسرائيل لأراضٍ جديدة في القدس. فهل كانت معركةُ هذه الأراضي جولةً إسرائيلية خاسرةً أمام أمريكا، كما كانت عربياً؟ أمْ أنّ القدس والأرض والأسلحة النووية ليست مفاصل في المشروع الصهيوني والحلم الصهيوني؟ وإذا صحّ بعضُ هذا القول فلِمَ لايزال شعار إسرائيل الكبرى «من النيل إلى الفرات» يزيِّن الكنيست؟ وهل هي مزحةٌ أخرى أن يُقال إنّ نزع ذلك الشعار عن الكنيست قد بات قريباً، ولكنْ لتحلّ محلَّه الهيمنةُ من المحيط الهادر إلى الخليج الثائر، بالشرق أوسطية أو بغيرها؟

في مثل هذه اللغة القديمة تبدو مقولةُ السادات، بأنّ ٩٩٪ من الأوراق في يد أمريكا، في رَجْع جديد. وبحسب هذه اللّغة - وهذا هو أهمُّ من مخادعة الذات ومن الرجع الساداتي - فإنّ السلام الذي تمّ تحقيقه الآن في الشرق العربي هو هزيمةٌ كبرى للمشروع الصهيوني؛ وهذا ما ينصّ عليه هاني الراهب. ومن الطبيعي - بالتالي - أن تقود مقدماتٌ كهذه إلى نهايتها المنطقية، ألا وهي الدعوة إلى التطبيع الثقافي... ولكن ليس الآن، بل بعد حين عندما يستتبّ السلامُ في الشرق العربي. ومرّة أخرى يأتي هاني الراهب بقفلة مفحمة ومحكمة في صيغة السؤال، فيقول: «والسؤال الأخير هو بعد أن يتمّ استتبابُ السلام في الشرق العربي، ما الحكمة في أن تظلّ الثقافة في حالة حرب؟».

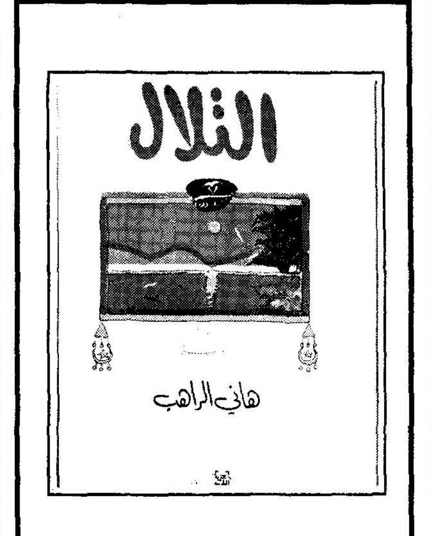
ليس الحديث هنا عن سلام آخر سوف يأتي في يوم من الأيام حاملاً العدل، مادام الإنسان يحلم بالعدل ويناضل من أجل الحلم. الحديث هنا هو عمّا يُصنع من السلام الآن، عن سلام هذه الأيام، عن السلام الأمريكي الإسرائيلي. وهاني الراهب ينزع الحكمةَ عن مقاومة الثقافة لهذا السلام بعدَ أن يستتب. ولكن ماذا لو انقلب السِّحرُ على الساحر، وقامت انتفاضةٌ أخرى في فلسطين أو في غير فلسطين؟ ماذا لو أن آخرين مهما قلّوا وضَعُفوا ظلّوا يحلمون بالعدل والديمقراطية والوحدة، ويناضلون مِنْ أجل الحلم، ويُورثونه؟ ماذا لو استمرّ النخرُ والتفجُّرُ في الجسد الأمريكي، وحلت - كما «يهرف» بعضهم - البيروسترويكا الأمريكيةُ؟ ماذا لو لم يستتب هذا السلامُ - الاستسلام، وهو

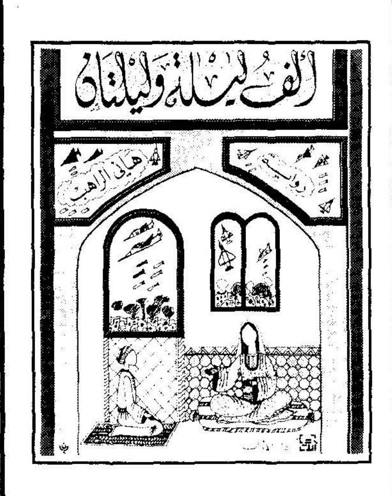
الذي يحمل في صُلْبِهِ ما ينسفُهُ، فضلاً عن محمولات المتغيّرات المحتومة الآتية، ابتداءً بالحراك الدولي وبصياغة غير أمريكية للعالم، وليس انتهاءً بتداول أي من سلطاتِ صنّاع السلام، ولا بآخر رواية كتبها هاني الراهب نفسه؟

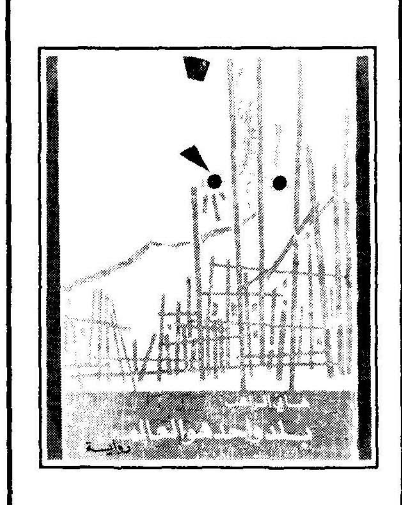
أما إنْ بَطَلَتْ هذه الأسئلة، وبدتْ ساذجةً ومغفَّلةً ومتخلّفةً عن الركب الحداثي وما بعد الحداثي، وكان استتباب هذا السلام محتوماً، فلماذا تتبعه الثقافة... علماً أنّ هذا «السلام» يصنَعُهُ مَنْ ينعتهم هاني الراهب نفسُهُ بالنعوت غير الحميدة: من الصانع الأمريكي إلى الصانع الإسرائيلي إلى الصانع العربي؟ ولماذا يثور هاني الراهب على من يعارضون التطبيعَ الثقافيَّ، الآن على الأقلّ، مادام سؤاله الختامي - القفلة المفحمة المحكمة - يترك فسحةً ريثما يتحقّق الاستتباب لهذا السلام - الاستسلام العتيد؟

أغاليط الأغاليط والموقف السحري

بعد صيغة السؤال تأتي صيغة التقرير في تحديد هاني الراهب لمفردة/مصطلح «التطبيع»، فينصّ على أنّها تعني إقامة علاقة طبيعية، لا العودة إلى وضع طبيعي - كما أشار لطفي الخولي - في ظروف تفتقر إلى أيّة خاصيّة طبيعية. ويقول: و«بمعنى آخر فإنّنا سدعوون إلى إقامة صداقة ثقافية، إلى إقامة حوار بنّاءٍ نصل بموجبه إلى اتّفاق سلام ثقافي معها، مثلما نحن موشكون على الوصول إلى سلام عسكري وسياسي». ويردف ذلك بتحديد الأغاليط البالغة الجدية التي علينا معرفتها، وأُولاها أنّ جوهر الصراع القائم في الشرق العربي منذ أربعة وعشرين قرناً هو الصراع بين الشمال والجنوب. وأمّا الأغاليط الأخرى برأيه فهي: رفضُ الآخر، وترتيبُ الحياة في أنساق صارمة، والموقف السحري لدى







بعض المثقّفين العرب من التطبيع الثقافي.

يسوق هاني الراهب في الأغلوطة الأولى الاسمَ القديمَ (شرق/غرب) بواحدة من حُلَلِهِ الكونية المعاصرة (شمال/جنوب). وفي هذه الحلة ينفجر الصراع العربيّ الصهيوني بإرادة مصالح الشمال، كما يُفرض السلام، لتأمين هذه المصالح ووأد النهضة العربية. ولا يبدو في هذه الأغلوطة ولا في تالياتها ما يحدد الصراعَ العربيَّ الصهيونيَ بغير ذلك. وبذلك تقوم في هذا التحديد للأغاليط الأغلوطةُ الأولى التي تتجاهل ذاتيةَ المشروع الصهيوني، على الرغم من الصحة والدقّة في تشخيص الدور الشمالي - أو الغربي - في جذر المشروع الصهيوني ومسارهِ، وفي الصراع العربي الصهيوني.

وكما سبق آخرون كلاً من هاني الراهب ولطفي الخولي في ذينك التحديدين للتطبيع، فإنّ ثمّة من سبقهما إلى النظر في جديد الصراع العربي الصهيوني ومستقبله استناداً على مفهوم شمال/ جنوب. وأذكر من هؤلاء: محمد جمال باروت الذي ذهب إلى أنّ الشرق أوسطيّة الجديدة هي تحويل إسرائيل إلى مركز في محيط مقهور ومتخلّف؛ وهو ما يعني شماليةَ إسرائيل وتكاملها مع الأمم المركزية في الشمال، مقابل جنوبية شرق أوسطنا.

ويمضي باروت إلى أن هذا التحويل هو تحويل جذري للمشروع الإسرائيلي - لا هزيمة كبرى أو تاريخية له كما يرى الراهب: من «سيطرة» ومن تحقيق للحلم التوراتي بإسرائيل الكبرى، إلى مشروع «الأوفشورية» OFFSHORE الإسرائيلية للمنطقة، أي قيام مناطق أوفشورية ورؤوس جسور للمركز الجديد تتعدّى نطاق الدولة / الأمّة وتتخطّاه. وهكذا تقوم علاقات كونفدرالية - وأضيف: أو سواها - بين أوفشوريات المنطقة تحت الهيمنة الإسرائيلية. وبهذا تكون نقلة

المشروع الإسرائيلي من السيطرة (الاستعمار الكلاسيكي: الاحتلال والاستيطان) إلى الهيمنة (الاستعمار الداخلي). وستتمزّق بالتالي روابط الدولة / الأمّة الواهية حالياً (مجلة **الهدف** الفلسطينية ١١/٤/٩٣ - دمشق).

وبالعودة إلى الأغاليط التي حدّدها هاني الراهب، لا يبدو المسكوت عنه في الأغلوطة المتعلّقة بالآخر بعيداً عمّا تَقدّم في صحة الأغلوطة الأولى أوْ دقّتِها، وتجاهلها في الآن نفسه لعنصر أساسي آخر. فالقول بالآخر الإسرائيلي لا تكفي معه الصحة والدقّة في تشخيص عللنا الثقافية والنفسية والحضارية تجاه الآخر عامة.

وإذا كان الأمر كذلك في الأغلوطتين الأوليين، فإنّ الأغاليط لتجهر في أغلوطة الموقف السحري لبعض المثقّفين العرب من التطبيع الثقافي.

ها هنا يقرّر هاني الراهب أنه سيكون صعباً على عربيّ صالح أن يتصوَّر نفسَه في أية حالة من حالات التطبيع. وعلى الرغم من التباس كلمة «صالح» فإن هذا التقرير ينسف دعوة الراهب إلى التطبيع الثقافي. ولكي لا يزداد الأمر برمّتِهِ التباساً، فإن نَسْفَ دعوة التطبيع يبدو هنا لازمةً من لوازم شطارة اللّغة والبلاغة والصيغة الاستفهامية، وصولاً إلى الصيغة التقريرية سواء شُفِعَتْ بأداة توكيدية أم تسويفية. وليس نسف الدعوة إلى التطبيع إذن قصداً للخطاب ولا لجلجلةً فيه، خاصةً إنْ وُضِعَتْ في السياق الأكبر لها، وهو السياق الذي ابتدأ على الأقلّ منذ كامب ديفيد. بل إن هذا السياق، ولاسيّما بعد اتفاق أوسلو، قد عوّدنا على أسلوبية ماكرة تزداد [مكراً] بصعوبة التطبيع وبسواها. فالتطبيع لا يبدو طيّب المذاق حتى على بعض دعاته. أما العربيّ (الصالح والطالح معاً) فيتابع مع هاني الراهب تقريره أن تلّ أبيب ابتلعت مدينةً كنعانيةً

عاموس عوز ليس نموذجاً للإسرائيلي «الآخر» كما توهّم هاني الراهب. بل قد أدّى خدمته العسكرية في الجولان وهتف قائلاً: «إنّ أوسلو هو ثاني أكبر انتصار لنا بعد قيام إسرائيل»!

عمرُها اثنان وأربعون قرناً واسمها يافا، ثم يتابع أنّ الحركة الصهيونية قد حقّقتْ إنجازاً فريداً من نوعه في التاريخ الثقافي للشعوب، ألا وهو إحياء اللّغة الكنعانية التي تعلّمها اليهودُ في الألف الثانية قبل الميلاد.

يتساءل القارئ العربيُّ وغيرُ العربي، الصالح والطالح، عن الحق التاريخي المزعوم إذن لإسرائيل والصهيونية في فلسطين الكنعانية، في أرض «كنعان» السوري والفلسطيني/بطل رواية **الوباء**. وتشتبه القراءة بنسف جديد للدعوة إلى التطبيع، أيّاً كان مطلقها، وبناءً على اللّغة والتاريخ. لكن القراءة أيضاً تتساءل عن ذلك «الإنجاز» الصهيوني الفريد في التاريخ الثقافي للشعوب، حين تَرَى إلى إحياء عشرات اللّغات فيما كان يُسَمّى بـ«الاتحاد السوفياتي»؟ وماذا سوف يقال بعد عقود قليلة - جداً على الأرجح - عن الكردية والأمازيغية؟ وإذا صحّ قليل أو كثير من مقارنة هذا الإنجاز الصهيوني بسواه، فلِمَ تمجيده واتخاذ موقف سحريّ منه، وبخاصة أنه محمول على العنصريّ

لئن هزمونا وفرضوا علينا «سلامهم» فهل نطبّع معهم ونبارك لهم بفلسطين والمخا... أم نمتلك على الأقلّ «تواضُعَ المتفرّجين»؟!

وتزوير التاريخ وعلى الاستعمار، لا على ما يناقض هذه الحمولة من القيم الثقافية والحضارية للشعوب الأخرى واللغات الأخرى؟

وأخيراً فإنّ في إسرائيل حقاً - كما قال هاني الراهب - أدباء مرموقين، ومنهم صهاينة متغطرسون، ومنهم مَنْ ليسوا كذلك. لكنّ الأخيرين - سواء من ضرب بهم هاني الراهب مثلاً أم سواهم - ليسوا كما يراهم الموقفُ السحريّ: نموذجاً ساطعاً للآخر الذي ينطلق من مكان آخر بمفهوم آخر ومحاجّة أخرى، إلاّ إذا كانت النمذجةُ الساطعةُ هنا قائمةً في تهذيب الذات الصهيونية وفي «أَسْرلَتها». فعاموس عوز - وهو أنموذج آخر من نماذج هاني الراهب - الذي أدّى خدمته الإلزامية على جبهة الجولان في عام ١٩٧٣، وكتب رواية **ميخائيلي**، هو نفسه من هتف في تصريح لهيئة الإذاعة البريطانية في اليوم الثاني لتوقيع اتفاق أوسلو: هذا ثاني أكبر انتصار بعد قيام الدولة! وإذا صحّ ما نقل دايفيد غروسمان - وهو مثل عاموس عوز في معارضته للغطرسة الصهيونية - عن المستوطن يوئيل بن نون، حيث عقّب هذا على لقائه بعوز في «عوفرة» قائلاً: «لا تفصل بيننا هوّةٌ. ليس بيننا صراعٌ أيديولوجي. والنقاش بيننا يدور حول حدود إمكانات المشروع الصهيوني اليوم»... إذا صحّ ذلك، ولم يكن فهماً خاطئاً من المستوطن ولا تذاكياً من «عوز» عليه، فإنّ النمذجة الساطعة تخبو، حتى لو أكّد غروسمان إثر ما نقله على أنّ الهوّة قائمة بين المستوطنين من جهة وبينه وأمثاله من جهة أخرى.

هل كانت عثرةً من عاموس عوز بأن يقول إنّ اتّفاق أوسلو أعطى لإسرائيل ما لم يعطه الاحتلال؟ وبعيداً وقريباً من عوز وأمثاله من الإسرائيليين ومن العرب المتأسرلين داخل إسرائيل وخارجها، فإن الدعوة إلى المعرفة الواضحة والدقيقة

للثقافة اليهودية والصهيونية والإسرائيلية، وكلٌ ثقافةٍ لكلٍّ آخر، هي ضرورة حقاً.. وهي حقاً لا تعني التخلّي عن المنطلقات والمكوّنات الأساسية لثقافتنا العربية. لكنّ هذه الدعوة في السياق والكيفيّة اللذين قدّمَها بهما هاني الراهب تنتسب إلى الموقف السحري الذي أخذه على بعض المثقّفين العرب من التطبيع. وهو الموقف الذي لا يشكّل علامةً لكثيرين من معارضي التطبيع فحسب، بل قد يكون في المقام الأوّل علامةً على كثيرين من مؤيّديه أيضاً. ولن تنسينا ضرورةُ معرفة الآخر بعضَ ملابسات جائزة نوبل ممّا بات ملكاً للتاريخ؛ والأهمّ أنها لن تنسينا بحال أنّ هاني الراهب نفسه قد قدم للرواية وللبشرية عَبْرَ فنّه ما هو أجدرُ بنوبل وبسواها ممّا قدّم شموئيل عجنون. وسواء أتدرّعتْ روايةُ عجنون بنوبل أمْ بصرخةٍ لرابين تريد للبحر أن يبتلع غزّة، فلن ننسى بحالٍ الحلمَ الروائيَّ لعجنون بطريق دمشق - أتراه حلماً روائياً وحسب؟ -... والعهد بالأدب الرفيع أن يكون إنسانياً لا استعمارياً.

تواضع المتفرّجين

في رواية **بلد واحد هو العالم** لهاني الراهب يخاطب الزول سعدون قائلاً: «المهم أن يقف الإنسان في قلب الصراع. وإذا اختار الوقوف على طرف، فخلِّه على الأقل يمتلك تواضعَ المتفرجين، لا أن يعتبر نفسه حكماً ومرجعاً». فهل تخاطب، الآن، الشخصيةُ الروائيّةُ مبدعَها؟ وأما الحكم والمرجع فقد صاغهما المبدعُ نفسُه في رواية **التلال**، حيث تقول: «لعلّ أعمق ما استبقاه الإنسانُ من عصر مشاعيته هو الحسّ بالوطن، بالمدى الحرّ المباح للحركة، واللقاء والحب والكراهية والائتلاف والاختلاف والفرح والبكاء والحياة والموت. إنه تلك الطمأنينة والراحة والسعة، ذلك الوثوق، الوجود المرشوش بطعم الذكريات، إنه الذي ليس خارطة وحسب في الجغرافية، ولا شكلاً وحسب في الهندسة، بل فضاء مسكونٌ بالأسلاف والنهر والتلال والقمر والضحكات والوجع، بالتوق والحلم، [هو] المكان المعادي للغربة، المتشابك الخناصر مع الدنيا، المغلق دون التهديد، المفتوح للشجاعة والخطر والفاكهة والشراهة والبقاء».

إنه الوطن الذي فعلت المؤسسةُ العربيةُ الحاكمة ما فعلت به، وفعلتْ ما فعلت بعلاقة المواطن به، ففاق فعلُها ما كان من الاستعمار - ومنه الصهيوني - نفسه. هُوَذَا المرجعُ والحكم. والسؤال الأخير هو التالي: أليس الوطن هو فلسطينَ لُبْنَى ومَجْد وأمّ عبُودة وأمّ خَلَف وكنعان وغيرهم من المبدَعات الروائية لهاني الراهب؟ وهل فلسطين هذه هي وطن عاموس عوز - حتى لا أقول رابين - أم هي إسرائيل أم ماذا؟ هل صارت أوروبا الجديدة - كمّا سمّت رواية **التلال** إسرائيلَ - وطناً للمخوبين البيض بفضل سلام/ استسلام هذه الأيام؟ ولئن هزمونا أو هزمنا الجبّارُ الأمريكي، وفرضَتْ علينا مصالحةُ السلامَ معهم، فهل علينا أن نبارك لهم بالمخا أو بفلسطين أو بالوطن، ونطبّعَ حتى لو طبّع الراكعون والمركّعون، المنتصرُ منهم والمهزوم... أم ترانا نمتلك على الأقلّ «تواضع المتفرجين»؟

***

التركيع هو السبيل الأمثل للتطبيع، ونفي الاختلاف والتعدّد هو سببُ هزال شعار «مقاومة التطبيع»!

حاشية

لقد كنت أؤثر أن أنتهي عند هذه النقطة لولا أنّني أخشى أن يشتبِه ما قدَّمْتُه أو بعضُ ما قدَّمتُه ههُنا، بما هجمتْ وتهجم به اللغةُ القامعةُ القديمةُ والجديدة، المحدودة والرحيبة، سواء في خطاب بعض المثقفين الأفراد أم في خطاب أغلب المؤسسات الثقافية الرسمية (الدولتية) وشبه الرسمية، وصولاً إلى ممارسات بعينها، حيث يخرج الأمرُ في ذلك كلّه من الحوار والخلاف الثقافي الجاد والمسؤول، من مستوى الصراع الثقافي، إلى مستوى الاتهام الرخيص بالتخوين - وما أدراك ما التخوين -... وكل ذلك بسرعة خاطفة وسهولة مريعة.

لذلك أؤكد أنني بقدر ما أختلف مع هاني الراهب - وهو ما لعلّه قد تجلّى فيما تقدّم - فإنّني أختلف أيضاً مع اللّغة القامعة القديمة والجديدة، المحدودة.

ولقد سبق لي أن قلت بصدد «طوشة» أدونيس: لا كبير فوق الوطن، وكل شيء في وقته حلو، والتركيع هو السبيل الأمثل للتطبيع، ونفي الاختلاف والتعدّد والحوار هو ما سبّب هزال مقاومة التطبيع. وأحسب أن التذكير بذلك كلّه ضروري لهذا الختام ولسواه. وحين يذهب هاني الراهب أو أدونيس أو سواهما أبعد مِمّا ذهبوا إليه، فسيذهب الخلاف معهم أبعد. وعلى خطاب الخلاف وأدوات هذا الصراع أن تتدرّج وتتنوّع. وفي صميم ذلك تأتي الديمقراطية، والمسؤولية التاريخية للكلمة ولصاحبها، ويأتي الضمير وتأتي ممارسة المواطن لمواطنيته... وقد تكون للكلام صلة.

اللاذقية / سوريا

أيُّها المُتَدارَكُ كَيفَ أحيطُ بِهَذا الضَرَيح!

محمد القيسي

مُنذُ أوّلِ هَذا القَطَا
وَالرُّواقِ البَعيدِ هُنالكَ، حينَ وَقفنا مَعاً لِثوانٍ
قَريبيْنِ مِنْ حُزنِ دجلَةَ،
هَلْ مَسَّنَا غَامضٌ، أَمْ هوَ الزنجبيلُ؟
اعْتَرتْنا المواويلُ يا ابنةَ أُمّي
وَهيَّأتِ عيداً مِنْ العَفويةِ،
زَيَّنْتِ شَعْرَكِ بالرِّيحِ، وَشوشةِ الرّيحِ وَالرَيحَانِ،
وَفي السَهْرَةِ ارتعشتْ شَفَتاكِ،
قَرأتُ تَهجُّدَ وقتكِ بين نَشيديْنِ مِنْ حَيْرَةٍ وَحُبورٍ.
تَجليتِ بالبابِ لي، حينَ أطبقَ صَمتُ المكانِ،
وَصَارَ إلى وحدَتي كَاملاً
وَرأيتُ «إنانا» تَمورُ بِكُلِّ زُهورِكِ،
وَحدي إذنْ وَ«إنانا» نُواصِلُ ماءَ الحديثِ،
إلهي
إلهي
وَأَبعدَ في الإعترافاتِ وَالموْجِ نَذهبُ،
أَبعدَ في الأَرضِ،
لا أَدَّعي لَبناً، أَو حُقولاً لأَهديكِ،
لَستُ سوى عَابرٍ في السَبيلِ،
سَبيلِيَ وَعْرٌ،
أجرُّ وَرائيَ سَقْفاً مِنَ الطّينِ، بَعضَ البنينِ،
وَلست أُنزِّهُني مِنْ جُنونٍ
سوى أَنَّ قلبي شَفيعي
وَأَنَّ القَصيدةَ دَاري الأُخيرةُ
أَكشفُني واضحاً وَحزيناً كأيقونةٍ
مثلَما أنتِ وَاضحةٌ وَحزينٌ تُراثُكِ،
يَا ابنةَ هَذا النَسيجِ الشَفيفِ مِنَ الخَلَجَاتِ،
صَبيُّ النَشيجِ أنا وَالخُطى!

مُنذُ أوّلِ هَذا القَطَا
تَنقُشينَ لوقتي
سَماءَ تُوشِّينَها باللآلئ،
تَطلعُ خَضراءَ هَذي التَواشيحُ،
خَضراءَ تحتَ سَلالِمِ صَمتي
تُضيئين بيتي
وَبيتيَ لَيسَ سوى غُرفةٍ في ضَواحي جوارِكِ،
يَخضرُّ إمَّا حَضَرتِ، وَيزهو السَريرُ بِلَمسِكِ،
يَزهو الفَضاءُ المُحددُ، وَالمقعدُ المتوحِّدُ،
في المُستطيلِ الطَويلِ
وَيزهو بِوَردِ الأَصابعِ كُوبانِ حُلوانِ
كُوبانِ جدُّ رشيقينِ، بعدَ الشَذَى يُغدقَانِ عَلينا
نَبيذاً
وَمَانْجَا
وَيَسْتَسْكبانِ الأغاني، الأَواني تَرقُّ لِطَلَّتكِ الملكيَّةِ،
فوضَايَ أَجملُ تحتَ رُموشِكِ،
لا يُربكُ الضَوءُ إذْ تبزُغينَ أثاثي المُبعثرَ:
هَذا القَميصُ المُعلّقُ،
سِروَاليَ الجينزُ،
تلك المنامَةُ زَيتيَّةٌ ببَياضٍ خَفيفٍ
عَلى طَرَفِ البابِ
دِشْدَاشَةٌ مثلَ فَرخِ يَمامٍ وَحيدٍ،

وَلا يُربكُ الضَوءُ إذْ تَبزُغينَ أثاثي المُبعثرَ،
أَو كُتبي،
هَا هُنا وَهُنالكَ مَرميَّةٌ كزُهُورِ المحبِّينَ،
«طَوْقُ الحمامةِ» فَوقَ المِخدَّةِ،
وَ«ابنُ الخطيبِ» عَلى الرفِّ ينزفُ زُخرفَهُ في المُوشَّحِ،

أعدادُ فَصليَّةٍ لم تَعدْ تَصدُر الآنَ،
مَخطوطةٌ بَعدُ ما دَخلتْ في كتابٍ
قَناني فَارغةٌ
كِيسُ تَبْغٍ لِغَليونِ قَلبي
نَوى بَلحٍ بَابليٍّ عَلى وَرَقٍ أَصفرٍ..

تلكَ نَافذَتي: شَجَرٌ سَامِقٌ،
وَمَبَانيَ بيضاءُ،
منها أُطلُ، أَرى اللَّهَ، وَالناسَ، وَالعرَبَاتِ
البناتِ الجميلاتِ
وَالفتيةَ النَزقينَ
العَجائزَ في دَورهنَّ الأَخيرِ يُدلِّلْنَ كلباً،
وَيمشينَ ساعةَ هَذي الظَهيرةِ تحتَ هَواءٍ خَفيفٍ
مُغنّي الطريقِ بغيتارهِ يَسْحَبُ الأُغنياتِ بما
يَتَيسَّرُ مِنْ قِطَعِ النَقدِ،
آسيويينَ
بيضاً
وَسُوداً
وَمِنْ كلِّ جِنْسٍ
أَرى كُلَّ هَذا العُبورِ،
وَقلبيَ تفَّاحةٌ في يَديَّ أَخافُ عَليه الزحامَ،
أَخافُ إذا فَلَتَ الآنَ أَو بَعدَ يَومينِ منّي
فتركلُهُ قَدمٌ، أُو
تجورُ عَليهِ قَرَنْفَلَةُ الإسْتواءِ،
أَخافُ هُنا وَحدتي
ثُمّ أُرخي السِتارةَ..

طَاولَتي بالبَنَفسجِ وَالكَاسيتاتِ وَمَنفضَةِ التَبغِ
تَذهبُ في الغيِّ إمَّا اسْتَندتِ عَليها
وَحَطَّتْ بأَنْفاسِكِ الريحُ،
أَو
لامَستْ رُكْبَتاكِ شَراشيبَ شَرْشَفِها الأَبيضِ المُتهدِّلِ،
أيُّ دَلالٍ يُرقْرِقُني إذْ أَخفُّ إليكِ
أُطوِّقُ بالسَّاعدَيْنِ بَسَاتينَ خَصْرِكِ
بَينا تُعدّينَ وَجْبَتَنَا

نَكْهةُ الفلفلِ، النَعْنَاعُ، النَبيذُ الفرنسيُّ،
طيبُكِ جُغرافيا
تَستوي شبهَ كَاملةٍ في فَضَاءِ المكانِ.
بَعيدٌ طَوافيَ،
أَرشفُ مِنْ مَاءِ زَمزمَ لا أرتوي
والطَيورُ تُحلِّقُ في بحّةِ الصَوتِ.
في الطَّابقِ الثَالثِ الأُغنياتُ تسيلُ على
وَقْعِ مَركبةِ المُبهجَاتِ
بِأَعنَابِكِ المُشتَهاةِ تَفيضينَ،
أَدخلُ في السلْسَبيلِ الجَميلِ،
فَأَيُّ مَلاكٍ معي!

كَرَزاً يَتَساقطُ ثَغرُكِ حَولَ يَديَّ،
وَعَيناكِ فَيروزتَانِ مِنَ الحزنِ،
فَيروزتَانِ تُضيئانِ حُلكة أفريقيا
وَيتيمٌ أنا دُونَ هَذا البَريقِ،
يَتيمٌ يُسامِرُ قتلاهُ،
في آخرِ اللّيلِ يَحضرُ صَفْوَةُ أَهلي القَليلينَ،
يَحضرُ مَنْ ماتَ في غَابراتِ السِنينِ،
مِنَ الوَلَهِ المُرِّ، مَنْ شَاركوني السَبيلَ،
وَرَشّوا بمَاءِ الودَادِ كَلاميَ،
أَنتِ أَميرةُ هَذي العَشيرةِ،
عُكَّازُ هَذا الضَريرِ إلى سِدْرةِ المُنتهى
بَيتُ رُوحي الحَرامُ،
سِواكِ لِزَهريَ لا أرضَ، لا أُفقَ غيرُ بَراريكِ،
غيرُ سَمائكِ مَفْرودَةً لِطُيوري
إِلى أَيْنَ نَمضي بنا!

لَيسَ في العُمرِ غيرُ الذي ظَلَّ في العُمرِ،
بَعضُ النَواعيرِ،
كي لا نُسلِّمَ بالموتِ،
لمْ نَقطفِ الحلمَ في عصرنا الزئبقيِّ،
انكَسرْنَا عَلى كُلِّ بوَّابةٍ قَبلَ هَذا الحِصارِ،
تَعالي نُعرِّي الظِلالَ،
وَنبكي عَلينا

يتيمانِ نحنُ، غريبانِ في أُمَّةٍ،
وَاللسانُ وَحيدٌ كَأَرملةٍ
أَلجنونُ يَحفُّ بنا منْ جميعِ الجهاتِ،
ذَهبتُ إلى أَرضِ كنعانَ بعدَ ثلاثينَ عاماً
مِنَ الهجراتِ لأبحثَ عنْ بيتِ أُمّيَ،
عنْ جَارةٍ شَغَفَتْني قَديماً، فَلا
بَيتَ أُمّي وَجدتُ، ولا جَارتي في الحياةِ.
وقفتُ عَلى طَلَلِ الأَبجديَّةِ، ليسَ معي أَحدٌ
كَربلاءُ الجَديدةُ قدَّامَ عينيَّ،
أَنّى تَلفَّتُ أَنتِ هُنا وَهُناكَ،
مَشينَا مَعاً
وَبَكينا سَوِيًّاً عَلى أَرضِ جِفْنَا
بكَينا عَلى الجَلزونِ
وَغزَّةُ قَفْرٌ أَسيرٌ،
نُديرُ عَلى الرُّوحِ أَقفالَهُ المُحكَمَاتِ،
وَمَا دَلَّنَا غيرُ هذَا الهَوى
وَسْطَ حقلِ الخَرابِ الوَسيعِ، فَيا
أَيُّها المُتدارَكُ، كَيفَ أُحيطُ بِهذا الضَريحِ!

أُديرُ عَلى النَأْيِ كوباً وَأَشْرَبُ
ظَلّي معي الليلةَ، ظَلّي معي
رُبما بَعدَ خَيطٍ قصيرٍ، أُوَلْوِلُ في الصَمتِ،
أَقرعُ أَجراسيَ النَائماتِ عَلى مَضَضٍ
وَبَطيئاً
بَطيئاً
أَعودُ إلى عُزلتي في شَرائعِ كَنعانَ،
ظَلّي معي الليلةَ. النهرُ جَفَّ،
وَليسَ عَلى «أُوغاريتٍ» سِوى النَدْبِ،
يَا ابنةَ
ضِلْعي
وَأُختي
وَحيدٌ
أَنا
لمْ يَعدْ سَيِّداً لِلغُيومِ وَلا مَلِكاً أَو إلهاً
لمْ يَعدْ «بَعْلُ» يَرعى الحقولَ،

وَيَستظهرُ العَاصِفَاتِ، فَلا زَرعَ طَالَ.
البلادُ إذنْ دَخلتْ في الحِدادِ
الجَميلونَ غابوا
الجميلونَ كَالريحِ وَالأُغنياتِ ا لعَصيَّةِ غابوا
طَرقْتُ عَليهمْ فَما رَدَّ بَابٌ،
فَظلّي معي.

هَذه اللَيلة اللنديَّة قاسيةٌ، وَكَبيتيَ بَيتُكِ خَاوٍ
وَنَمشي إلى النَهرِ،
نَمشي إلى «التَيمز»
هَلْ ضَاعَ في آخرِ اليَوم قُرْطُكِ،
حينَ انتبهنا إليه، وَكنَّا نَعودُ،
حَزنًا عَلى مَا يَضيعُ بِلا سَبَبٍ مِنْ يَديْنَا؟

تنَامينَ؟
نَامي لأَحرسَ هَذا النُعاسَ عَلى
لَيلِ أَهْدابِكِ المُسْبلاتِ،
وَنَامي،

دَعي إبنَ حَزْمٍ بَعيداً عَلى حَالِه،
لاهياً في التواصيفِ،
نَامي
لأَحرسَ نَومَكِ فوقَ المخدَّةِ. نَامي
لعلَّ يُساعدُني المتدارِكُ في البَوْحِ،
لا بُدَّ لي أَنْ أُفاوضَ هذا الظلامَ،
أُروِّضُني لِلكوابيسِ وَالعَاديات،
وَأَبحثَ عنْ هُدْنَةٍ مَعْ خُصوميَ..

أَمسِ في السينمَا
وَبُعَيْدَ عِناقِ الأَصابعِ كُنَّا وَحيديْنِ جداً
سَأَلنا معاً مُخرجَ الفيلمِ عنْ مَخْرَجٍ
غَيرِ هَذا السَبيلِ،
وَغيرِ عَصا الجنسِ.
يا سيّدي، الرُّوحُ في غُربةٍ،
وَنُعلِّلُ بُعدَ سَماواتِنا بِالغُيومِ النَوازِلِ،

نَخلَعُ أَقدامَنا
مِنْ تُرابِ الطُفولةِ وَالمنزلِ الأَوَّلِ البِكْرِ،
يَا سَيِّدي، خَلفَ صَحرائنَا صَحَراءٌ،
وَقدَّامَنا الصَحَراءُ، فكيفَ أردُّ النبالَ،
وكيفَ أَقيني مِنْ طَعنةٍ لا أَرى؟

يَصمتُ الفيلمُ عنَّا ويَبقى على شَاشةِ العَرضِ،
يَبقى دُخانُ القطَار، نُحدِّقُ فيه وَينأَى
وَشَيئاً
فَشَيئاً
يغيبُ،
يَغيبُ،
يَغيبُ،
وَأَمشي أفتِّشُ عَنْ خَيمةٍ لِعِمَادةِ قَلبيَ..

هَا جَسَدٌ لِكَلامي
وَلا وَعْدَ أَحفظُ عنْ ظَهرِ قَلبٍ لأَحكيه،
حَتى تَنامي
وَهَذا رُخَامي
تَفتَّحَ عنْ أَرخبيلٍ، نَوارسَ لا تَنتهي
وَفُصولٍ مِنَ الماءِ تمتدُّ،
هَذا رُخامي، الحَساسِينُ تَنْقُرُ عُشبَ الضُلوعِ،
وَهَذا رُخَامي
تَفتَّحَ عَنّي شِبَاكاً مُهَيَّأةً لِلغزَالاتِ،
سَرْواً بَعيداً
بَريداً إِلى الصَيْفِ،
أَحْسَبُ أَنّيَ أَحتاجُ أَكثرَ مِنْ سَنَواتي
لأُنهي القَصيدةَ،
أَو
أُفْرغَ المُتداركَ مِنْ وَزْنِهِ،
لِيَفيضَ حَدائقَ ما كُنتُ أَحلمُ يَوماً بها.

وَلأَنَّ فَواكهَ كَرمِكِ أَبعدُ ممَّا تُحيطُ يَدايَ،
لأَنَّ نُجومَكِ فَوقَ سَريري
أَساورُ مِنْ لازَوَرْدٍ، وَدَمعٍ،
حَبَتْها يَدُ الصَقْلِ وَالسَبْكِ،
بِالمِسْكِ،
يُمرضُني النَايُ،
يُمرضُني أَنَّ رُمَّانَ قَلبيَ يَسَّاقطُ الآنَ،
أَنّي تَنَاثرتُ في الصَبَوَاتِ،
وَبِتُّ أَسيراً، قُيودي الحَريرُ،
وَمنذُ الرَشيدِ، وَقفتُ عَليكِ نَشيدي
وَقفتُ عَلى شَفَقيَّاتِ عَينيكِ مُمتلكاتِ الحَنينِ،
إِلى آخري.

هَيِّئي لَو سَمَحتِ الزُجاجةَ،
في الفَجرِ تَمضينَ، مَاذا هُناكَ بِبَرلينَ، أَو
أَسْمَرَا!
هَلْ أَظلُّ هُنا
أَفلقُ الوَقتَ حَبَّةَ جَوزٍ بلا ثَمَرٍ،
لَيتَ فَجراً يلوحُ فَأَرتاحُ،
لَيلٌ عَلى شُرُفَاتيَ يُحصي تَفاصيلَـهُ بِالدَقيقةِ،
لَيلٌ يَقولُ قَميصُكِ كَانَ هُنا
وَخَواتِمُكِ الذَهبيَّةُ،
سِلْسِلَةُ العُنْقِ،
حَاشِدةٌ هَذه الغُرفةُ بِعَلاماتنا
وَجَليلٌ عَلى مَرْمَرِ الأَبنوسِ بُكَائيَ. بَعدَ غَدٍ
أَحتفي تَحتَ أَسوارِ هَذا الخَريفِ بِمَوتيَ،
بَعدَ غَدٍ،
لا يُقارِعُني أَحدٌ،
وَتَغيبينَ، أَطهو وَحيداً طَعاميَ،
أَرفُو غِيابَكِ بالأُقحُوانِ،
أَعدُّ لِقَهوةِ يَومي مَراسمَ صَامِتَةً،
وَجَداولَ لا تدخلين معي
هَلْ أُشيِّعُني مِنْ حُدودي
وَبعدَكِ، أجمعُ وَرْدَكِ
أَجمعُ هَذا النَزيفَ الطَويلَ، أَقولُ وَداعاً
لِقِرْميدِ كَنعانَ،
يَا أَيُّها المُتدارَكُ، دَعْني إِلى بَرْزَخي.

لندن (فلسطين) حزيران ١٩٩٥

استفتاء

مثقفو المغرب والتطبيع

أجراه: عبد الحق لبيض

١ - التطبيع الثقافي

عبد الكريم غلاّب(*)

كلمة التطبيع جديدة في مفاهيمها، إذْ دخلت اللغةَ العربية مع اختراق الوجود الإسرائيلي للكيان العربي ووجدانه وفكره ومنطقه. فإذا عدنا إلى أصلها اللغوي نجد «الجذر» موجوداً في العربية... فيمكن أن تكون من «طَبَعَ» أخذاً من قوله تعالى ﴿وطَبَعَ اللهُ على قلوبهم فهم لا يعلمون﴾ ومن قوله تعالى ﴿نطبع على قلوبهم فهم لا يسمعون﴾؛ أو من «طَبَعَ فلاناً» أي عَوّده على شيءٍ ما... أو «طَبَعَ الدولارَ» أي صاغه وأنْشأهُ؛ أوْ مِنْ «طَبَعَ الدابة والإنسان» أي حمّلهما ما لا يطيقان؛ أو من «طَبَعَ الشيء» أي دنَّسَهُ وشانه. ويمكن أن تكون مشتقّة من «طَبِعَ الشيء» أي دُنّس وعِيبَ في جسم أو خلق؛ أو «طَبِع الثوب» إذا اتّسخ وتعفّن، ومثل الثوبِ العقلُ والروح والوجدان. ويمكن أن تكون من «طبّع الشيء» بمعنى دنّسه ونجّسه. فإذا أضيف التطبيع بهذا المعنى إلى الثقافة فسيكون الأمر شبه خطير... ومنه «الطّبَع» أي الوسخ الشديد، والطَّبِعُ أي الدَّنِس والدنيء الخلق. ويمكن أن يكون مشتقاً من «ضبع» على عادة العرب في تحويل حرف في النطق إلى حرف مجاور، فانقلبتِ الضاد طاء، ومعنى ضَبُعَ فلانٌ: جبن وكان في خلق «الضَّبُعِ»

هل «طَبَّعَ» تعني دَنّسَ،
أم أصلها
من «الضّبُع» وهي المشهورة
بذكائها الخارق؟!

والضّبع معروفة بين الحيوانات «بذكائها الخارق...!

اللغة هي مشكلتنا على الدوام. وهناك سؤال قفز إلى ذهني كما لعلّه أن يقفز إلى ذهن كثير من القرّاء: تطبيع ماذا؟ الجواب سهل: تطبيع الثقافة أي تحويلها إلى شيء مُطَبّع له طبيعة خاصة. فلنتحرَّرْ من الجار والمجرور، وسؤال: ماذا؟ مع: ماذا؟ وَلْنَنفذْ إلى عقول دعاة التطبيع نبحث فيها عمّا يريدون أن يقولوا وإذّاك سنجد - والله أعلم - أنهم يريدون أن يقولوا. يجب أن نجعل الثقافة كالسياسة والاقتصاد. السياسة اختُرِقَتْ فأصبحت إسرائيل تفرض وجودها على القضايا العربية وعلى الوجدان العربي، أي تحقّق بالرضا والقبول والمصافحة والقبلات المتلفزة والتصفيق والهتاف و... ما لم تستطع أن تحقّقه بخمس حروب، رغم الهزائم الخمس. فكان الاعتراف أوّلاً (على وزن «غزّة وأريحا أوّلاً») ثم كان تبادل الزيارات، ثم تبادل المكاتب فالسفارات في غمرة الاتفاقات والمحادثات... وسيجيء الاقتصاد ليطبِّع هو الآخر، وستكون رؤوسُ الأموال الأمريكية (الدولار) المطبوعة بنجمة داود لا بصورة جورج واشنطن أو أبراهام لنكولن. وتجيء الصناعة الاسرائيلية لتطبّع، أي لتصبح استهلاك كل العرب، والمواد الزراعية الإسرائيلية من الطماطم حتى البرتقال لتكون غذاء جميع العرب. ثم يجيء البترول العربي ليدركه التطبيع فيصبح بترولُ إسرائيل يجري في مواسير إسرائيلية تحت الأرض «الإسرائيلية»، وليعني التطبيع أن تقفل إسرائيل «الحنفيّة» متى شاءت أو تحطّم مجرى النهر البترولي العربي، أو ليضرب العمّال الاسرائيليون عن تسويق البترول العربي - الإسرائيلي. ويتخزّن دخل البترول العربي في البنوك الإسرائيلية تمنح منه للعرب ما شاءت وتحتجز ما شاءت، وتتاجر به وترهن ذمّة

(*) مفكر ومبدع وسياسي من المغرب. مدير جريدة **العلم** المغربية

العرب في بنوكها حتى إذا «أفلست» هذه البنوك أفلس كل العرب، وتحاصره إذا شاءت كما حاصرت دول الحلف الثلاثيني دَخْلَ العراق من البترول وصادرَتْهُ لتدفع به أجورَ الجنود الأمريكيين في عاصفة الصحراء.

ونصل بعد السياسة والاقتصاد إلى الثقافة. فكيف يطبّعون الثقافة؟ وأية ثقافة هذه التي ستُطبَّع؟ أمّا الثقافة بالمفهوم العامّ فهي مطبَّعَة منذ كانت ثقافة. لا أحد كان يستطيع أن يقف في وجه الثقافة العربية أو الثقافة اليهودية إنْ صحّ أنّ الثقافة تنتسب جميعها للدين أو للّغة، مادامت هناك حرية في التفكير والتعبير والتبليغ. ابن سهل اليهودي كان شاعراً عربيّاً، ولم يمتنع أحد من العرب المسلمين عن قراءة شعره، أو اعترض على إشاعة شعره لأنه يهودي. وابن ميمون كان فيلسوفاً يهودياً عربيّاً، ولم يعترض أحد على قراءة فلسفته وتقدير مقولاته لمجرّد أنّه يهودي؛ والذين عرَّفوا بابن سهل وابن ميمون (كمثالَيْن للمثقفين اليهود) في العصر الحاضر هم العرب المسلمون؛ والذين نشروا ودرسوا شعرَ الأوّل وفلسفةَ الثاني هم العرب المسلمون والمسيحيون لا اليهود البولونيون أو الروسيون أو الأمريكيون. وحينما كتب حاييم زعفراني اليهودي المغربي كتابه عن تاريخ **يهود المغرب في ألف عام** تلقّفه المثقفون المغاربة بالترجمة والترحيب والتقدير.

واللغة العبرية كانت من مشمولات الثقافة العربية في الجامعات العربية سواء على عهد الأندلس أو اليوم. وكانت جامعة القاهرة، وهي من أقدم الجامعات العربية في العصر الحاضر، تفرض دراسةَ العبرية على طلبة الدراسات العربية. وفي جامعة محمد الخامس تقرّرتْ دراسة العبرية وآدابها منذ نشأة الجامعة.

لا أحد من العرب وقف ينافح ضد

لم يعترض أحدٌ من المغرب على نشر نتاج ابن سهل وابن ميمون وحاييم زعفراني اليوم!

قراءة الإنتاج اليهودي الحديث رغم ما في بعض نصوصه من نزعة عرقيّة وروح عدائيّة(...) ولا أحد من دعاة الحرية العرب والمسلمين وقف في وجه ثقافة اليهود. ولكن الصهيونيين في إسرائيل هم الذين وقفوا في وجه الثقافة العربية منذ فرضوا وجودهم وحكمهم على الشعب الفلسطيني. اسألوا أطفال فلسطين، الذين حملوا الحجارة منهم والذين لم يحملوها، كيف قرأوا؟ وهل أتيح لهم ما أتيح لزملائهم اليهود من وسائل المعرفة: من المدرسة إلى الكتاب والجامعة، والمنحة الدراسية، أو الهجرة في سبيل العلم؟ هل التقى أحدٌ منا في أيّة عاصمة علمية بفلسطينيين خرجوا من أرض فلسطين المحتلّة ليواصلوا دراستهم على نفقة الدولة، دولة إسرائيل؟

التطبيع اكتسى نكهة «مغشوشة». أحد المستعربين اليهود ترجم رواية لتوفيق الحكيم وآخر ترجم نصّاً لنجيب محفوظ (بعد التطبيع الساداتي) فأقاموا الدنيا وأقعدوها زاعمين أن الصهيونيين منفتحون على الثقافة العربية. بعض المثقّفين المصريين وبعض الصحفيين دعوا إلى «التطبيع» ومنهم توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ولويس عوض، فرددت الصدى صحفُ الصهيونية من نيويورك حتى تل أبيب. بعض الإسرائيليين الذين وجدوا في القاهرة مركزاً للإشعاع الصهيوني أخذوا يتسلّلون إلى الندوات الثقافية المصرية ومنها ندوة نجيب محفوظ التي يحضرها ثلة من «الحرافيش». الرجل الطيب المطبوع بحرية الثقافة لم يجد في ذلك حرجاً، ولا أدرك - فيما يبدو - ما يقصده المتسلّلون إلى ندوة الأديب «النوبلي». اعتبر هذا التسلّل تطبيعاً للثقافة، أي تطبيعاً للثقافتين الصهيونية والعربية.

وما درى دعاة «التطبيع» أن الانفتاح الثقافي ليس في حاجة إلى قرار يصدر من تل أبيب أو من القاهرة أو من الدار البيضاء. فالمثقّفون منفتحون على الثقافة المتحرّرة من:

- اغتصاب الحرية ومصادرتها ومراقبة الشعراء والمفكرين والأساتذة والطلبة لأن لهم ذنباً واحداً هو الإيمان بوجودهم وهويتهم ووطنهم والتمسك بحريّتهم.

-العنصرية العرقية التي تؤمن بشعب الله المختار وبأبناء الله وأحبّائه، والتي تؤهّل أبناءها لاغتصاب الأرض وإبادة الإنسان.

- البعد الوحيد الذي لا يتيح للآخر أن يقول كلمته أو ينشر كتابه أو يلقي درسه أو يحكي تاريخه أو يرسم خارطة بلاده.

ودون أن يكون هناك تطبيع، فإنّ المثقّفين العرب مستعدون ليقرأوا - وهم يقرأون بالفعل - كلَّ إنتاج اليهود، وحتى الصهيونيين منهم. فليقرأ اليهود - والصهيونيون بخاصة - بكلّ اللغات التي يتقنونها ما أنتجته الثقافة الإسلامية والعربية، وليستمعوا دون عقدة عداوة أو نقمة إلى الخطاب العربي سواء أكان سياسيّاً أم فكرياً ثقافياً ولو لم يعجبه، وليناقشوا الفكر العربي بكل حرية وتحرّر من العقد الهتلرية. فذلك هو التطبيع الثقافي.

كانت الحياة تسير في مجرى واحد بين العرب واليهود في جميع أنحاء الأرض بما فيها أرض فلسطين حتى جاءت الصهيونية فصبغت المجرى باللون الأحمر، وزرعت في الأرض العداوة والبغضاء.. المثقّفون - عرباً ويهوداً - ليسوا مسؤولين عن ذلك ومن أجل ذلك فالثقافة الحقيقية لا تحتاج إلى تطبيع. الحرية هي طابعها.

٢- التطبيع المستحيل...

مصطفى المسناوي*

١ - تظلّ كلمة «تطبيع» مضافة إلى نعت «ثقافي» مجرّد كلمة مستوردة من مجال أبعد ما يكون عن الثقافة. وقد يكون هذا المجال هو السياسة، وقد يكون هو الاقتصاد، إلاّ أنّه، تأكيداً لا علاقة له بكلمة ثقافة.

فإذا كنا نفهم من التطبيع السياسي ربطَ العلاقات الديبلوماسية مع العدو، مثلاً، ونفهم من التطبيع الاقتصادي تبادلَ البضائع ورؤوس الأموال معه، فماذا ترانا نعني، بالضبط، حين نقول «التطبيع الثقافي»؟ ذلك أن اختلاف المجال الثقافي عن المجالين السياسي والاقتصادي يجعل الكلمة خاليةً من المعنى تماماً. ولذلك لا يُفهم من التطبيع، مضافاً إلى الثقافة، ترجمةُ الأعمال من لغة إلى أخرى أو تعرّفُ كلّ طرف على فنون الطرف الآخر وإبداعاته، وإنما يُفهم منه، وعلى نحو محدّد: تبادلُ الزيارات واللقاء في ندوات أو مؤتمرات عالمية... أي يفهم منه ممارسة تندرج ضمن ما درجنا على تسميته بـ«تحطيم الحاجز النفسي» ومن ثمّ يصبح عنصراً داخلاً مباشرة في «التطبيع السياسي» ولا علاقة له مطلقاً بالثقافة.

إلاّ أنه، وفي ظلّ الوقاحة التي صار يبديها بعضُ الكتّاب أو الكتبة عندنا، سواء داخل المغرب أم خارجه وإصرارهم على أن يتحوّلوا إلى مجرّد بيادق في يد دعاة «التطبيعيْن» السياسي والإقتصادي، فإنّ الفرد لا يمكنه - والأسى الشديد يغمره - إلاّ أن يعاود التذكير ببعض الميادين التي لا يستقيم وجودُ الكاتب أو المثقف العربي بدونها، وهي التي يبدو أنها صارت تغيب عن الأذهان في ظلّ الوضع العربي الراهن المتميّز بتخاذل النخب والقيادات، وتعمُّق الهُوَّةِ بينها وبين الجماهير الشعبية اَلتي صارت ترفض الفصلَ بين المطلب الاجتماعي والمطلبين القومي والعقيدي.

٢ - إن ما يسمّى بـ«التطبيع» الثقافي مع العدو الصهيوني يستحيل تماماً، لعدّة اعتبارات، منها المبدئي ومنها الثقافي ومنها السياسي:

الاعتراف بشرعية الاغتصاب الصهيوني يعني انسحابنا من التاريخ والجغرافية!

أ - فمن الناحية المبدئية يستحيل تطبيع العلاقات مع عدو يحتلّ بقوّة السلاح أرضاً ليست له. قد يجد السياسيُّ لنفسهِ مبرّراتٍ يَخْضَع بمقتضاها لأمر واقع ما، فيقبل باتفاق قد يكون هو غزّة وأريحا أوّلاً أو «غزّة وأريحا أوّلاً وأخيراً». إلاّ أن الفكر موجود لكي يعلّم الإنسان ألاّ يخضع لواقع يقوم على رفضه وإلغائه كإنسان. وأن أعترف بشرعية الاغتصاب الصهيوني الذي يقوم على نفيي كعربي، فهذا معناه أنّني أعترف بهذا النفي، وأنّه ما عاد عليّ سوى الانسحاب من التاريخ بعد أن قبلت إخراجي من الجغرافيا.

ومن الناحية المبدئية، كذلك، يستحيل على الكاتب، المؤمن بمبادئ العدل والديمقراطية والحرية والمساواة، أن يطبّع العلاقات مع دولة عنصرية تعتبر البشرَ الموجودين فوق أرضها أسمى البشر وغيرَهم مجرَّد موجودات أدنى. يستحيل على الكاتب أن يرفض الفاشيةَ والنازيةَ ويقبل بالصهيونية، ويستحيل على الكاتب العربي الديمقراطي أن «يطبّع» علاقاته مع دولة عسكرية ينقسم سكانُها إلى فئتين من الناس: إلى جنود وإلى جنود في الإحتياط! يستحيل على الكاتب العربي، لكي يظلّ منسجماً مع نفسه، أن يرفض عسكرةَ مجتمعِهِ، ويرتمي في أحضان ثكنة عسكرية من العصور الوسطى تحمل اسم «إسرائيل».

ومن الناحية المبدئية، كذلك، يستحيل على الكاتب الرافض لسيطرة رجال الدين على الشؤون العامّة، والمؤمن بضرورة خضوع أمور الدولة والمجتمع للتداول الحرّ بين مواطنين يتمتعون بالوعي وحرية الرأي والتعبير والقرار، يستحيل عليه أن يقبل - بله أن «يطبّع» - العلاقات بدولة دينية، تسلّم قيادتَها لأكثر فئاتها الدينية تخلّفاً، وتعرف أقوى أشكال التزمّت الديني في العالم، ذلك التزمّت الذي يشمل جميع جوانب حياة المستوطنين المحتلّين، ويكشف في كل لحظةٍ وحينٍ عن نفاق المجتمع الغربي،

يستحيل على الكاتب العربي أن يرفض عسكرةَ مجتمعه، ثم يرتمي في أحضان ثكنة عسكرية من العصور الوسطى اسمها «إسرائيل»!

* قاص وناقد أدبي من المغرب

الذي يدّعي «العلمانية» في الظاهر ويضع كامل دعمه إلى جانب أبشع دولة دينية يعرفها التاريخ.

ب – ومن الناحية الثقافية يستحيل «التطبيع» مع ثقافة لا وجود لها. هل هناك ثقافة لهذا الكيان الذي يحمل اسم «إسرائيل»؟ رغم طول المدّة التي انقضت منذ تأسيس «الدولة» يمكن الجواب بأنّ «الثقافة» بالمفرد لا وجود لها، وكلّ ما هنالك هو «الثقافات» التي حملتها معها المجموعاتُ اليهودية المهجّرة إلى «أرض الميعاد». فإلى الآن مازالت كلُّ مجموعة محافظةً على ثقافة موطنها الأصلي، في الملبس والمأكل والغناء، في وجود فسيفسائي لا مثيل له عبر العالم. ولكي يحسّ اليهودي «الإسرائيلي» اليوم بالانتماء، فإنه يعود إلى ثقافة أخرى، قد تكون هي العراقية أو المغربية أو اليمنية أو البولونية، بحثاً عن جذور لم يعثر عليها، بعدُ، في «أرض الميعاد». ومعنى ذلك أنّ «الدويلة» الصهيونية مازالت عاجزة إلى الآن عن دمج الثقافات الأصلية ليهودها، في ثقافة واحدة أصلية تعطيهم الإحساسَ بالانتماء. ولذلك نجد تلك الظاهرة الغريبة المتمثّلة في انعدام الأعمال الأدبية والفنية «الإسرائيلية» المتميزة على الصعيد العالمي – حتى الآن – ومن ثمّ إحساس عدد كبير من الكتّاب والفنّانين اليهود، حين تبلغ كتاباتهم أو فنّهم درجة معيّنة من التطوّر، بضرورة مغادرة فلسطين المحتلّة، للعيش في بلد من البلدان الغربية، والاندماج ضمن لغته وثقافته.

ج – ولا يمكن «التطبيع» في النهاية، من الناحية السياسية، لأنه يعني ربط علاقات مع عدو مازال يرفض الجلاء عن أرض عربيّة احتلّها بالقوّة، ومازال يقتل ويشرّد ويعتقل الفلسطينيين بالآلاف، بل ويرفض السماح بعودة عشرات الآلاف من النازحين بعد حربي ٤٨ و٦٧ إلى وطنهم.

٣ – السلام والخيانة

عبد القادر الشاوي*

١ – لم يُثَرْ موضوعُ التطبيع في الساحة الثقافية العربية، مع أن إسرائيل موجودة وجوداً رسمياً في المنطقة بالقوة والاغتصاب منذ قرابة نصف قرن، إلاّ بعد توقيع «معاهدة السلام» في واشنطن في صيف ١٩٩٣. ويبدو أنّ المناخ السائد في العالم العربي، بعد الزعزعة التي أحدثتها حربُ الخليج، قد جعل كل شيء قابلاً للإثارة والاعتبار. أما إذا قدّرنا طبيعة التحوّلات العميقة التي أحدثتها الانقلابات الفكرية الكبرى، وخاصة على مستوى العقائد والتصوّرات والاهتمامات، فمن البيّن أن صيغ المراجعة الفكرية الشاملة، ولو بدون مشروع حقيقي، أصبحتْ تمثّل جزءاً من التصوّرات السائدة. إذ هناك إعادة نظر في الكثير من الأوضاع التي كانتْ إلى عهد قريب مطبوعة بالجمود أو بالقداسة أو بالمحافظة، وربّما أحياناً بالاعتبار الخاص الذي يماشي طبيعةَ الذهنية السائدة. بل يمكن القول إنّ أشكال الوجود الاجتماعي والفكري أضحت مثار أسئلة تذهب أحياناً إلى العمق من وجودها. ويمكن الحديث في هذا المجال عن انهيار الأنساق الايديولوجية التي كوّنت الوعيَ السياسي والعقائدي طوال مراحل طويلة في مختلف المجتمعات العربية ضمن ما عُرف بالنهضة أو ما يحايثها من مفاهيم ومصطلحات، حسب تطوّر تلك المجتمعات وديناميكيتها الداخلية وطبيعة القوى الفاعلة فيها.

وإذ يُثار موضوعُ التطبيع ويشكّل في الوقت نفسه جزءاً من اهتمام النخب المثقفة في الوطن العربي، قبولاً أو رفضاً، فمعناه أن «الحماية» الثقافية التي كانت توفّرها أنماطُ الوجود السياسي والإيديولوجي لم تعد تستجيب لنوعية التحوّلات الحادثة ولطبيعة الأسئلة المطروحة.. هذا دون أن يغرب عن البال أنّ الساحة الثقافية العربية الآن لا تملك أي مشروع فكري كيفما كانت أبعاده النظرية يدعو إلى استقطاب اهتمامات النخب الثقافية ويؤثّر، بقدر معين، في توجيه سلوكها العام.

٢ – ويمكن النظر إلى بروز موضوع التطبيع واستوائه على قاعدة النقاش والتداول بدرجات معيّنة من الحدّة أو التجاهل، من الناحية السياسية، كشكل آخر من أشكال تراجع الممارسات السابقة التي كانت تؤطّر الوعيَ الوطني والقومي وتفعل في تعبيراته الظاهرة. وقد صاحَبَ هذا التراجعَ انهيارُ القيم الضامنة لسيادة تلك الممارسات وانحسار المدّ الذي ولّدته في السابق، مثلما يعني هذا الانهيارُ خفوتَ صوت الحركات الاجتماعية والسياسية التي كانت إلى عهد قريب تملأ الساحات بشعاراتها ومطالبها والمشاريع التي كانت تقترحها للتقدّم والنموّ.

٣ – إنّ قضية التطبيع ليست قضية ثقافية حصراً. بل إنّ البعد الثقافي فيها لا يمثّل سوى مكوِّن واحد من مكوّنات المسار العام المنتهج في الوقت الراهن في بعض مناطق العالم العربي (...) على مستويات أخرى أهم وأشمل (الاقتصاد، السياسة...). ويخيّل إليّ أنه بقدر ما يزداد العامل الاقتصادي في التطبيع ظهوراً واستحكاماً، سيصبح التطبيع الثقافي بالتدريج وضعاً معطى لا يمكن التحكّم بمداه ولا باتّساعه. على أن الذي يكرّس قضية التطبيع بشكل عام يبدو، في الوقت الراهن، على صلة مباشرة بتواصل عملية «السلام» وظهور هذه العملية، بصرف النظر عن الصعوبات التي تلاقيها والمضامين الجوفاء التي تفرزها، وكأنّها الحلّ الأمثل لظاهرتي القهر الوطني والسياسي... مثلما يبدو أنّ الشعب الفلسطيني يوجد في قلب هذه العملية بحكم اتّصاله المباشر بواقع التطبيع اليومي بقطع النظر أيضاً عن جميع مظاهر المقاومة المعلنة أو المستترة. وإذا ما

(*) روائي وصحفي وناقد من المغرب، صدرت له أخيراً رواية **باب تازة**.

ترسّخت عملية «السلام» برضى جميع فئات الشعب الفلسطيني في المستقبل، فإن مجال التطبيع الثقافي على صعيد الوطن العربي كلّه سيصبح معادلاً موضوعياً للقبول بالسلام مع إسرائيل أو رفضه. وفي الحين الذي يمكن أن يشكّل قبول السلام اختياراً طبيعياً للتعايش، يمكن أن يتحوّل الرفض إلى موقف عدائي غير مقبول من منظور مفهوم «الشرعية الدولية» التي تتأسّس في جانبها المعلن على العنف المادي والرمزي. ومهما كانت طبيعة المواقف القابلة للسلام أو تلك الرافضة له، فإنّنا على أهبة الدخول في مرحلة أخرى سيكون فيها الموقفُ من التطبيع العام محدِّداً لغيره من القضايا الأخرى، وبالأخصّ قضيّة التنمية الوطنية التي يبدو الآن أنها لم تعد ترتبط بالمشروع الوطني أو القومي حصراً كما كان عليه الأمر في السابق يوم كانت النهضة مشروع الدولة الوطنية في المشرق والمغرب على السواء.

٤ – وبالجملة فإنّ مناقشة موضوع التطبيع الثقافي لا ينفصل بأيّ حال من الأحوال عن مناقشة أسباب الهزيمة التي تقذف بالعالم العربي الآن، بسبب طبيعة النظم القائمة ومسار التحوّلات العامة في بنياته، في مهاوي التخلّف والانحطاط.

ومن هذه الزاوية فإنّ اقتراح أسباب النهوض أصبح على اتصال حقيقي، بعد التنمية الاقتصادية الكفيلة بتحقيق الرفاه الوطني، بمظهرين أساسين من مظاهر الوجود:

أ – بناء الديمقراطية وتأصيل مشروعها العام في الحياة العربية بوصفها دعامة أساسية للتفتّح السياسي والاجتماعي والثقافي وحماية حقوق الإنسان وسوى ذلك.

ب – تسهيل عملية انبثاق المجتمع المدني كتعبير مباشر عن التعدّد والاختلاف وكعملية تنظيم للأطر الاجتماعية القادرة على إنجاز التحوّل الاجتماعي والدفاع عنه.

وإذا ما راعينا في هذه العملية أنّ الثقافة العربية تتمتّع بأبعاد تاريخية ضاربة في القدم، وأنها كانت باستمرار سبّاقةً إلى صهر المكوّنات الوافدة عليها أو المجاورة لها، فضلاً عن تعبيرها الظاهر عن كتلة بشرية بينها قواسم مشتركة وتحمل، ولو ضمنياً في بعض الأحيان، تطلعاتٍ متوافقةً في نشدان التقدّم والازدهار... فإنه من الضروري أن نفكّر في موضوع التطبيع الثقافي من زاوية أخرى، لعلّها زاوية الصهر الذي قد تكون هذه الثقافة في حاجة إليه لتعزيز تفتّحها الإنسانيّ العام، دونما اعتبار لتاريخ العداء المستحكم في الشعور والوجدان بسبب النزاعات المتّصلة بالهيمنة والتسلّط.

الساحة الثقافية العربية الآن لا تملك أيّ مشروع فكري يستقطب اهتمامات النخب الثقافية ويؤثر في توجيه سلوكها!

٥ – لقد قيل الكثير في حق بعض المثقفين العرب الذين زاروا إسرائيل بهذه المناسبة أو تلك (ومنهم المغاربة الذين حجّوا إلى تلك الديار ضمن وفد بمناسبة الذكرى الأولى لتوقيع «معاهدة السلام»). وظنّي أن ما قيل، وخصوصاً في الجرائد السيّارة، كان بمثابة استجابة ظرفية لعوامل الضغط السياسي المؤثّر في ذلك الوقت في صياغة المواقف والتوجّهات. فالسلام الممنوح في ذلك الوقت كان اختباراً أكثر منه موقفاً يهدف إلى التعايش واحترام الجوار انطلاقاً من موجبات الاعتراف المتبادل. وعواطفُ المقاومة التي انبعثت في ذلك الوقت كانت محمولة على مختلف أنواع الدعوات المعارضة للمقترح برمّته. أضفْ إلى ذلك أنّ المناخ الذي تلا «حرب الخليج» أظهرَ واقعَ العالم العربي بمظهر المنقسم على نفسه المنهار في مشروعه التنموي المحكوم عليه بالتبعية والتخلّف. وأما الانقسامات العمودية التي مسّت الشعور بالانتماء في بعض الأحيان فكانت عنيفة في التعبير عن التشرذم والعداء.

مناقشة موضوع «التطبيع الثقافي» لا تنفصل عن مناقشة أسباب هزيمتنا!

ومن الواضح أنّ الموقف الآن تبدّل بعض الشيء، أو لعلّه خفت، وقد يكون استكان لفترة تأمّل ومراجعة. ولا يعني هذا أن زيارة إسرائيل لا تستوجب التنديدَ أو أنها أضحت أمراً مقبولاً لا تثير الاشمئزاز... مثلما لا يعني هذا أن الزيارة تمثّل أبلغ درجات الخيانة، وتستوجب الإدانة والإقصاء. فظنّي أنّ مناقشة أفراد من المثقفين فيما أقدموا عليه، بدوافع أحياناً متباينة، لا يجب أن يشكّل اتجاهاً عاماً في المناقشة والحكم على ما لم يصبح بعد في حكم الظاهرة على صعيد الثقافة. ومن مظاهر الاستقواء بالقومية وباقي مظاهر الشعور الذاتي بالوطنية الممتنة بذاتها أن يُرى الاختلاف في بعض الأحيان وكأنه جريرة تستوجب العقاب.

وليس هناك الآن من مؤشّر قوي، سوى مؤشّر السلام الذي مازال إلى الآن في مرحلة المساومة والإجهاض المتعمّد، يحمل على اعتبار التطبيع الثقافي أمراً حاصلاً أو وجهة مختارة. ولا يمكن معالجة هذا الموضوع، على فرض وجوده وسريانه في الواقع، من زاوية الخوف كشعور نفسي إزاء وضع ما. وهو ما يعني أن مناقشة التطبيع الثقافي وتحديد الموقف المناسب منه، إيجاباً أو سلباً، يجب أن يكون عنصراً من عناصر التفكير في التحدّيات العامة المفروضة على العالم العربي؛ ومن هذه التحديات إسرائيل نفسها كمشروع شرق – أوسطي لإعادة توزيع النفوذ والسيطرة، بمختلف مظاهرها العامة والاقتصادية منها على وجه الخصوص، في المنطقة.

إن مناقشة التطبيع الثقافي، في رأيي، سؤال ضمن أسئلة أخرى تخص التنمية والديمقراطية وحقوق الإنسان والمجتمع المدني ومفهوم الدولة والخصوصيات القومية والإثنية وسوى ذلك من القضايا التي يبدو الآن أن الجواب عنها أصبح يشكّل عقدة التطوّر المستقبلية بالنسبة لعالمنا العربي بأكمله. ويظهر لي أن النخب المثقّفة في هذا العالم، في نطاق وظائف إنتاجها للمعرفة العامة، ملزمة بطرح الأسئلة المذكورة والجواب عنها قصد تبرير وجودها الاجتماعي على صعيد الوعي بالواقع وإشكالاته.

من مراسل «الآداب» عبد الحق لبيض



زوجة محارب

مهدي عيسى الصَّقر

وقف الرجل يتأمّل، في شيء من الاستغراب، المشهد الذي تكشّف أمامه. بدا له المشهد دخيلاً على معالم ذلك الحيّ المترف، الذي اختار أن يمارس رياضة المشي فيه ذلك اليوم. ففي فسحة من الأرض، على مقربة من دار جديدة مازال العمل يجري في بنائها، رأى تنّوراً من الطين مبنيّاً على عجل، وامرأةً بثياب ريفيّة قاتمة تلملم حطباً متناثراً وتضعه فوق كومة من السعف، وكربَ النخيل والأغصان اليابسة على مقربة من التنّور، وطفلاً يدرج حافياً في الشمس بين الرمل والحصى والحجارة وموادّ البناء الأخرى المكدّسة هنا وهناك.

مشى الرجل صوب المرأة وسألها:

«هل تبيعين خبزاً؟»

فرفعت رأسها ونظرت إليه:

«نعم. لكنني لم أسجر التنّور بعد.»

«سأنتظر.»

فرش منديله فوق مجموعة من الأحجار وجلس يرقبُ الطفل يلعب وحده بين موادّ البناء.

«ذاك الصغير هناك.. أهو ابنك؟»

رَنَتِ المرأةُ إلى الطفل، وقالت نعم، إنه ابنها. بعد ذلك حطّت سعفة يابسة من كومة الحطب. ثنت ساقها وكسرت السعفة على قماش الثوب فوق ركبتها، ثم قطعتها وألقت بها في جوف التنّور البارد.

«وأين تقيمون؟»

«هنا.»

حملت المرأة كرباً وأعواداً يابسة وأدخلتها في جوف التنّور. تلفّت الرجل ينظر حوله في حيرة.

«هنا أين؟»

أشارت المرأة بإصبعها إلى البناء. تأمّل الرجل بناية الدار الجديدة التي لم تكتمل. أمامه كان ينتصب شامخاً فوق وجه الأرض هيكلٌ كبير من طابقين من الإسمنت المسلّح نوافذه العريضة مازالت عارية من الزجاج، وأبوابه فتحات سود مشرّعة بوجه الريح. إلاّ أن نوافذ إحدى الحجرات، حيث أشارت المرأة، كانت مغطاة بألواح من الصفيح ومستطيلات من الورق المقوّى وأكياس إسمنت فارغة ومزَقٍ من القماش.

«أبي يعمل حارساً لهذا البناء، ونحن نسكن معه.»

رآها تحمل علبة صفيح صغيرة وتسكب قليلاً من سائل شفّاف في باطن التنّور. لم تكن امرأة كبيرة في السن؛ لعلّها لم تبلغ الثلاثين بعد، وإن بدت هزيلة وشاحبة.

«وإذا اكتمل البناء، وجاء صاحب الدار ليقيم فيها؟»

أشعلت المرأةُ عودَ ثقاب ورمتْ به بين الحطب المبلول، ونأت بنفسها، فحدث ما يشبه انفجاراً صغيراً في جوف التنّور، وتصاعد اللهب محاطاً بسحابة كثيفة من الدخان.

«إذا اكتمل البناء وجاء صاحبُ الدار، عندئذٍ نبحث لنا عن مالك آخر يريد أن يبني له داراً أو عمارة جديدة.»

أخذ اللهب يتطامن في باطن التنّور. بقيت ألسنةٌ صغيرة ممزّقة تتراقص عند حوافي الفوهة المتفحّمة، في حين ازدادتْ كثافةُ الدخان المتصاعد.

«في البداية نبني لنا كوخاً، وعندما يكتمل الهيكل..»

خمدت سحابةُ الدخان بعد قليل. فنظرت المرأة إلى الرجل في شيء من التردّد:

«هل بوسعك أن تساعدني؟»

نهض الرجل ومشى وراءها. سمع لغط البنّائين يعملون في جوانب أخرى من تلك الدار الواسعة. كانت الحجرةُ التي أدخلته المرأةُ إليها معتمةً، أرضها ماتزال متربة، وفي أرجائها تتناثر الأشياءُ كيفما اتّفق: قدور وصحون وثياب وأفرشة مطويّة وما شابه من لوازم لا غنى عنها لإدامة الحياة لعائلة صغيرة. وفوجئ بوجود رجل آخر معهما داخل الحجرة، أوشك في البداية ألا ينتبه لوجوده لولا حسيس أنفاسه وبريق عينيه اللتين ومضتا في العتمة. كان الرجل الآخر يتمدّد ساكناً بين طيّات فراش موضوع لصْقَ الجدار في زاوية من الحجرة، عيناه تتابعان حركتهما هو والمرأة، باهتمام وفي

شيء من عدم الارتياح، وتلمعان في محجريهما مثل عينيْ حيوان حبيس. تمتم الرجل محرَجاً وهو يتحاشى النظر إلى عيني الرجل:

«صباح الخير.»

«صباح الخير، عمي.»

جاءه الصوتُ واهناً، مدحوراً. أراد أن يقول شيئاً آخر للرجل الراقد، إلا أن المرأة وضعت حدّاً لذلك الموقف المرتبك، وقالت بصوتٍ خالٍ من العواطف، وهي تشير إلى إناء كبير، مغطّى بقطعة قماش بيضاء:

«هذا هو طست العجين.»

وانحنتْ تمسك بطرف الطست، فانحنى هو أيضاً وأمسك بالطرف الآخر، وحملاه معاً وخرجا به من الحجرة تاركَيْن الرجلَ ملقىً في زاوية المعتمة. كان الطست ثقيلاً. وضعاه على الأرض، وعاد هو يجلس في مكانه فوق الأحجار.

«أبوك يبدو مكدوداً!»

تلفتت المرأةُ تبحث عن وليدها. رأته يلعب بالحصى على مسافة قريبة، فاطمأنت.

«هذا ليس أبي. هذا زوجي.»

قالت ذلك ومشتْ صوب كومة الحطب، ثم عادت ببعض الأغصان اليابسة وقطع الخشب الصغيرة وأدخلتها في التنّور.

توهّمه كهلاً وهو يراه متدثّراً بالأغطية هناك في ركنه القاتم.

«أهو مريض؟»

تصاعد الدخان كثيفاً مرّة أخرى من باطن التنّور، فجاءت المرأة بمحراثٍ حرّكتْ به النار فهدأتْ ألسنةٌ من اللهب تلوح متصاعدة من الفوهة المتوهّجة وسط سحابة دخان لم تلبث أن أخذت تخفّ وتتبدّد.

«نعم، هو مريض. كم رغيفاً من الخبز تريد؟»

ذكر لها العدد فتركته وذهبتْ صوبَ البناء. وراح هو يتأمّل الصغير يلعب بحبّات الحصى، ينقلها من مكان إلى آخر؛ طفل صغير جميل بعمر سنة أو أكثر قليلاً، شعره الخفيف مثل زغب أشقر يلمع في الشمس.

عادت المرأة بعد لحظات تحمل في إحدى يديها طاسةً مليئةً بالماء، وبالأخرى صينيةً مستديرةً واسعة فُرشت بطبقة من الطحين. وضعت الطاسة والصينية بجوار طست العجين.

«وهل هو مريض منذ مدّة.. قصدي زوجك؟»

«نعم، منذ مدّة.»

ابتعد الصغير عن كومة الحصى وجاء يمشي متعثّراً، وأضافت هي في شرود: «بقي هناك ست سنوات!»

لمح الطفل رغيفاً محترقاً مهملاً فوق الأحجار فمضى إليه. كسر له قطعةً صغيرة من الرّغيف ودسّها في فمه، وراح يأكل وهو ينظر إلى وجه أمّه. رنت إليه الأمُّ ساهمةً، ثم قرفصتْ على الأرض وكشفتْ عن الطست. كان العجين المتخمّر منتفخاً بعض الشيء، يعلو قليلاً عن مستوى حوافي الطست. غسلت المرأةُ يدها في طاسة الماء ثم أخذت تقتطع بأصابعها مقاديرَ صغيرةً من العجين وتكوّرها بين راحتيها وتضعها في الصينية فوق فرشة الطحين، الواحدة بجوار الأخرى.

«قبل سنتين تقريباً، أعادوه إلينا عندما بادلوا الجرحى من أسرى الطرفين.»

شبع الطفلُ من الأكل فَعَافَ بقايا الرغيف المحترق. تأمّلَهُ الرجل وهو يدرج مبتعداً، ورآه يقف عند كومة من الأحجار، وينحني ليحمل حجراً من على الأرض.

«كان به عَرَجٌ خفيف عندما أعادوه إلينا، فحمدنا الله.»

ظلّت المرأةُ تواصل عملها في تكوين العجين ووضعِهِ في الصينية وهي تتكلّم بهدوء، وبنبرة محايدة، بلا غضب ولا ضغينة، مثلما يتكلّم إنسانٌ عن كارثة من صنع الطبيعة.

«ولكنْ قبل أشهر ظهرتْ قرحةٌ صغيرة في مكان الجرح القديم، وبعد ذلك أخذتْ تتّسع وتأكل في اللّحم حتى وصلتْ إلى العظم، وما عاد يستطيع النوم.. والآن يريدون أن يبتروا..!»

أسقط الطفلُ الحجرَ على قدمه وراح يصرخ متوجّعاً، فجزعت المرأة، تركت عملها وهرعت إليه. حملته بين ذراعيها، هدهدته حتى هدأ، ووضعته بعد ذلك على الأرض فراح يتأرجح في مشيته والدموع تخضل وجهه المستدير الصغير.

«قلت كم رغيفاً تريد؟»

ذكر لها العدد مرّة أخرى.

غسلت المرأةُ يدَها في طاسة الماء ثم نهضتْ وذهبتْ صوب التنّور. تمتم الرجلُ في شرود:

«ابنك الصغير هذا سوف يكبر بعد سنين ويغدو بطلاً هو أيضاً يدافع عن وطنه، مثل أبيه تماماً!»

انقلبتْ ملامحُ المرأة في الحال. نظرت إليه بإمعان لحظةً طويلة كأنها تحاول أن تعرف أيَّ نوع من الناس هو. كانت عيناها قاسيتين التمع فيهما بريقُ غضبٍ مريع. لم يندهش الرجل. وشعر بشيء من الارتياح إذ اكتشف أن هدوءها الذي حيّره في البداية كان هدوءاً ظاهريّاً. حاول أن يبتسم لها معتذراً عن كلماته الفظّة، إلا أنها أشاحتْ بوجهها عنه. رآها تبسط كفّيها فوق فوهة التنّور تتحسّس بهما حرارة الجمر المشتعل في القاع. لم تعجبها الحرارة؛ وجدتها غير كافية. فذهبت لتأتي بمزيد من الحطب تؤجّج به النيران المحتدمة في باطن التنّور.

بغداد

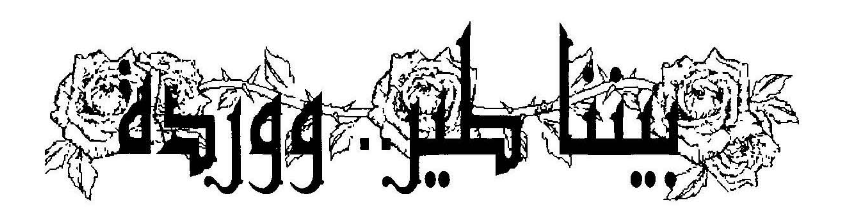
سلام المغول

جمال الدين الخضّور

البيتُ المهورُ بخُبزِ الضيّْف
المسحورُ ببرقِ الدّمع المتلألئِ
في شارعِ صَمْتِ القلبِ
وَحزنِ الصيّْف
البيتُ المزروعُ على شفةِ الأجداد
وفي فوضى الأحفادْ
البيتُ المسكونُ بطيبِ القهوةِ
يحملُ كلَّ عويلِ الصمْتِ المُطبقِ
تحتَ جنونِ العشقِ الناضج
يركعُ كالفجرِ السّافرِ تحت أنينِ ولادهْ
يزهو في وجهِ الريح
ويرفعُ خُبْزَ الضيّْفِ قلادهْ
البيتُ الدّاشرُ في عينيك
ويحملُ في جدرانِ الطينِ عتابا
ويعرفُ كم قشْقةِ نهدٍ دَخَلَتْ فَاك
وكيفَ تبولُ
وكيفَ تغنّي
وكـيف تصنَّعَتَ الصلواتِ وأنتَ تُتَـمْـتِمُ
تَحْتَ رحيلِ الليل بأوّل عشقْ
وكـيف اختلستْ عـيناكَ البصـرَ إلى وهج
يتلألأ تحت ثيابِ صديقةِ أُخْتكْ
البيتُ الحاضنُ كلَّ الأسرار:
كَمْ خالٍ في جسدِ أبيكَ
وعلى جسدِ عشيقَتكَ المسلولهْ
كَمْ مَرَّهْ
ضَاجَعْتَ يديكَ
كَمْ مَرَّهْ
طارَدْتَ النَّومَ
وأبوكَ يُضاجِعُ أُمَّكْ
كَمْ نَمَّتْ زوجُكَ عَنْ أُختِكْ
البيتُ الهاشِلُ في الأحزانْ
يعرفُ كَمْ مَرَّهْ
سَبَّ الجدُّ السلطانْ
يعرفُ كَمْ مَرَّهْ
سَبَّ أخوكَ أباه
واسْتَبَقَ النّذرُ الطَّلْقَ على قَلَسِ الأرحامْ
كَمْ مَرَّهْ....
أقْلَقَكَ القملُ وأنت تُحاولُ أنْ تغزلَ عِشْقاً في الأوهامْ
البيتُ الغارقُ في الأسماءْ
يعرفُ كيفَ ابتدأ العرسُ
وَمَتَى انْقَطَعَ الطَّمْثُ
ومَتَى تقسو الأنواءْ
البيتُ السّاكنُ كلَّ التاريخ
المسكونِ بكلِّ التاريخِ
سَيَسْكُنُهُ الأعداءْ.

حمص





حسّان يوسف المحمّد

(١) فاصل صغير

دارت القهوة ما بيننا، رقص السكّر، صفّق الهال.. وأنا وأنتِ ونفرٌ من ضحكاتنا في غرفةٍ من طينٍ وخشبٍ وحياة، يلفّنا الشتاء.

برقٌ ورعد، مطرٌ وبردٌ، وفناجين قهوة للتدفئة. مطرٌ، وبابنا مشروخ. مطرٌ، وشبّاكنا مكسور.. وجيران غرفتي في الدار يتلصّصون على تصرفاتنا بالحركة والكلمة. ونقترب قليلاً واحدنا من الآخر، وتقولين: «برد..» فيطير عقل الجيران، ويطيش صواب المفتي العام للبلاد.

نقترب أكثر، ننسى مطرَ الشتاء الذي يدلف فوق رأسينا من بين خصوص خشب السقف، ويفرقع الرعد، ويجنّ البرق في رؤوس الجيران.

– ميرنا، ما رأيكِ أنْ نؤجّل المشوار إلى مشروع دمّر السكني للغد، الدنيا برد.

– يجب أنْ يوافق الدكتور المشرف على مشروع التخرّج أوّلاً، لأنّه سيناقشني غداً في تفاصيل بداية العمل، وسيختار أحدَ مخطّطات الأبنية البرجية لدراسة أساساتها

– نشرب الشاي إذن..

– وننتظر توقّف المطر. ولكن أخيراً ستذهب معي، ألمْ تعدْني؟

(٢) فاصل آخر

نمشي.. ويطول المشوار. تقترب من الحائط الذي يمشي بجانبها: أنا. يستيقظ فيّ ابنُ القرية، وكلُّ عقدي التاريخية، تلك التي كانت منطوية بين جدران غرفتي الطينية في المزّة القديمة.

نحن الآن في الشارع، وها هي تقترب وها أنا أبتعد. وأسمع من بين أنفاسها المتلاحقة: تمهّلْ، أنا آسفة، لن أحتكّ بك..

***

(٣) فاصل ثالث

نصعدُ في سيّارة الأجرة، نجلس في المقعد الخلفي، وبيننا خيبتنا لأنّ رئيس قسم المخطّطات في المشروع لم يكن موجوداً..

تقترب.. وتقترب حتّى يتلامس الجسدان، أرتعشُ وأنتفضُ، وينتفضُ حاجبا السائق في المرآة فأبتعد.. وأسمع صوتَها الهامس: آسفة.. آسفة.

يا إلهي كم مرة ستقول آسفة في تلك الأيّام، ولن يفهم الحائطُ فيَّ، ولن يتحرك.. وكَمْ مرّةٍ ستمتدّ يدُ ها نحوه، فلا يحسّ!. وحتى في السينما ستهمس له بكلمة حب ولن يفهم.. وستقطع العرضَ بابتسامة، وتهمس له في أذنه:

«كان في بلدتنا رجل، هاجر إلى أمريكا اللاتينية، غاب سبعة عشر عاماً في الأرجنتين، ثم عاد. عادَ وكلّ ما يعرفه كلمة واحدة يكرّرها دائماً: سالوت..».

وتضحك.. تضحك، وأنا لا أفهم ما يضحكها، ويأتي أحدُ الحرّاس فيطردنا خارج قاعة سينما الشام، لأنّ صوت ضحكتها الرنّان غلبَ صوت الرقصة المنبعثة عن كارمن. ولم نندم على الطرد، كنّا آنذاك نحضر فيلم «كارمن» للمرّة السابعة... لكنني حتى الآن لم أفهم ما الذي كان يضحكها في قصّة سالوت؟!

***

(٤) القصّة

كنّا نمشي في سوق الصالحية، فعرّفتني عن بعد على حبيبها الذي تركها لأسبابٍ طائفية. ووقتها كادتْ أنْ تشهقَ بالبكاء وهي تراقبه يبتعد ويضيع في زحام الرصيف الآخر. وكنت أريد أنْ أذهب إليه فأعاركه لهذا السبب فقط: لأنّها كادت أنْ تشهقَ بالبكاء.. فيما بعد ستُعرّفني على حبيبها الثاني ذي الأصول البدوية، ستأخذني في زيارةٍ إلى شقّته الفخمة وتعرّفني عليه، فيبدو لي ظريفاً وشهماً كما حدّثتني عنه. وبعد عامين كان يغيب فيهما كثيراً ويسافر خارج البلاد، لكونه فُصلَ من الجامعة بسبب الغشّ الامتحاني، جاءَ مرّة واحدة وقال لها: وداعاً ميرنا..

وعندما بكت على كتفي طويلاً، ترثي انخداعَها للمرّة الثانية، لم أعرفْ كيف أواسي خيبتها، فدفعتُ إليها صحيفةً يوميةً لتقرأ قصيدةَ شعرٍ فيها، فضربتني بالصحيفة، وكفكفتْ دمعها وأدارت ظهرها لي، ومضتْ..

***

(٥) تتمّة القصّة

ذات ليل طويل . يزيّنه قمرٌ كئيب، يغيب ويظهر خلف الغيوم، سيستمع إلى مارسيل خليفة يغنّي لريتا: «بيننا مليونُ عصفورٍ وصورة،

ومواعيدُ كثيرة أطلقت ناراً عليها بندقية..».

سيتذكّرها وهو على شرفة منزله في مدينة نائية بعيْد منتصف الليل، بينما يراقب قمراً خجول الظهور.. سيتذكّرها ويُدرك أنّه لم يحبّ غيرها، هي تلك التي مرّةً واحدة، وضعتْ يدها حول خاصرته وضمّته في سوق مزدحم بعيْد غروب، فأحرقتْ بجمرتها قلبه، وأحرقتْ بضمّها أصابعَه.. سيتذكّر أنّ المغنّي كان آنذاك يغنّي لريتا: «أيّ شيءٍ ردّ عن عينيك عينيّ؟».

وسيحاول أنْ يتذكّر بعد تلك السنوات أين كانا؟ في الصالحية أمْ سوق الحميدية؟ هل تناولا البوظة يومها من محلّ دامر أم من عند بكداش في الطابق الثاني المخصّص للعائلات، حيث ستقول له: «ها أصبحنا عائلة»، وستضحك ضحكتها العالية، فيطردهما النادل..

ها هو يتذكّر أنّه لم يحبّ غيرها، وأنّ كل قصص الحبّ التي مرّ بها فيما بعد، لم تكن حبّاً، لم تكن سوى شطحات خيال..

سبعة أعوام مرّتْ، خطرتْ له خلالها مئات المرّات، لكنّها لم تخطر له برفقة الأغنيّة سوى هذه المرّة التي ستقلقه، وتجعله يهبط عن الشرفة، ويتوجّه إلى المحطّة ويستقلّ قطار الساعة الثالثة والربع صباحاً ليتوجّه نحو العاصمة، كي يراها، كي يهمس في أذنها، أنّه يُحبّها، وأنْ يقول لها: «أي شيءٍ ردّ عن عينيك عينيّ؟»..وليقول لها إنّها إذا كانت لا تحبّه فهو لا يطلب منها سوى أنْ ترافقه إلى محلّ المرطّبات ليطلبا نصفَ كيلو بوظة بالحليب والفواكه، ويجلسا في قسم العائلات وتقول له فقط تلك الجملة: «ها أصبحنا عائلة..».

وها هو ينتظرها أمام باب المشفى الجامعي، حيث عُيِّنَتْ بعد التخرّج في قسم الصيانة والترميم الهندسي في المشفى. ينتظر دخول الموظفين منذ الصباح، مثل مراقب الدوام، وتصبح الساعة التاسعة ولم تدخل! فيدخل هو..

ويفاجأ عندما سيدلّونه على مكتبها أنها في الداخل، وقد دخلتْ بواسطة ميكروباص للموظفين.. وعندما سيفتح بابَ مكتبها، سيُفاجأ أنّ ذلك الطائر الجميل، عصفورةَ البراري المخدوعة بحبيبين وجدار كان يدقّ باب مكتبها آنذاك، سيفاجأ أنها مختبئة في قفص من أقمشةٍ بيضاء وسوداء، لا يُرى من كلّ جسدها سوى وجه به تلك العينان اللتان برقتا بالضحكات مراتٍ كثيرة.

ها هو يشهق.. وها هي تضحك ولكن بصوتٍ منخفض، وابتسامٍ رزين:

– أهلاً جهاد.. والله زمان.. ما تندهش..

لقد غابَ عنها طويلاً، فها هو يراها قد شاخت داخل الحجاب، ويرى إصبَعَها في خاتم الزواج غيرَ جميلةٍ، ولم تقنعه بهيئتها الجديدة، ولا بسعادتها المزعومة، ولا بتكفيرها عمّا أسمته «خطايا قبل الزواج».. استمع إليها طويلاً، وما قال شيئاً، ولا نطق كلمة..

وها هو يتشردق بفنجان القهوة، وقلبه يكاد ينشطر على حبّه الوحيد. وعندما التقط كفّها للوداع، وكانت كعصفورةٍ ميّتة وباردة، قال يخاطبها وهو يرتجف كمداً وحزناً:

– يا إلهي لقد قتلوا الطيرَ فيك، وقطفوا الوردةَ الجميلة. لقد أعدموكِ حيّةً.

ولم ينتظر كي يستمع إلى نحيبها، أو يرى دمع عينيها، بَلْ أرخى يدها الميتة، ومضى، دون أن يقطفَ منها نظرة الوداع الأخيرة..

***

(٦) خاتمة أولى

مَرّ زمنٌ طويل، وهو لا يتذكّر شيئاً غيرها.. ميرنا طالبة كلية الهندسة، أجمل طالبة في الجامعة آنذاك، أو كما كان يراها: أجمل امرأة مخدوعة في التاريخ.

كان ذاهباً الآن للنوم. قبل النوم قرأ رسائل حبيبته التي جافاها منذ زمنٍ بعيدٍ، بعيد.. قرأها واحدةً واحدة، كلمةً كلمة. وبعد قراءة السطر الأخير، فرشَ غلافاتها الممهورة الطوابع بخاتم البريد، على أرض الغرفة، فاتّسعتْ لها على عشرةِ طوابق.. ثمّ جمعها في الركن، وبعد أنْ أحرقها، أمسك مسدّساً وانتحر.. ثمّ ذهب إلى النوم..

***

(٧) خاتمة أخيرة

في النوم رأى حلماً، في الحلم كان يركب في حافلةِ نقلٍ عامّة، كان يهدهد طفلةً معلّقةً بطرفِ قماطها إلى سقف الحافلة، كان يؤرجحها وهي ملفوفةٌ بحرامٍ من حرير. وكلّما عبرَ موقفاً للركوب، كَبُرت..

كان لايزال يؤرجحها ويغنّي لها بصوتٍ خافت: «يا الله تنام.. يا الله تنام.. لَذْبَحْلَكْ طير الحمام...» وفي الموقفِ الأخير، سيجد أنّها كبرت أكثر ممّا يمكنه أنْ يتخيّل..

فتخيّلَ كيف كان لجسدها طغيانٌ مفاجئ، يشفّ في لحظةٍ كطيف، ويتقطع بعذوبةٍ كحبلٍ من مطر، فتضطرم النارُ فيه.. ويمّحي في حضرة هذا التضاد.. فيأخذه آنذاك إليها، هذا الرهيف، الشفّاف كضوء.. فيشفّ بدوره ويتقطّع كنغم في آلة، فيتمرّغ في ضوئها، ويشمّ رائحتها الفائقة، فتعيده الرائحة / ألذاكرة إلى حالته الفاجعة كوصلةٍ من ناي حزين.. فيصدمه غيابها المتناثر كقطع من زجاج تهشّم..

يلتقّط الصوت / الارتطام ويتعقّب الخطوات فلا يجد أثراً لها، صراخها في أذنيه ولا أثر.. وتبعَ انخداعه، مثل قرص عبّاد الشمس، دار مع دورتها، فانسكب عليه الضوء / الرائحة الحضور / الغياب.. الحالة اللامجدية لحبٍّ مات ولم يولد.. احتضر في أوج تألّقه، نزفَ، وسالَ كفراشةٍ مقتولة في نبع ماء.. ولو أنّ فراشة أيّامه طارت نحوها آنذاك، لكان تشكّل في حركاته: رقصات / موسيقى / شعر..

وها هو يستعيد صحوه، فلا يرى سوى عتمةِ الغرفة، وبرودةِ الفراش، وصوتُها صدىً يتردّد مفجعاً: أنا زبدُ البحر.. زبد البحر.. البحر.

***

(٨) الخاتمة بعد الأخيرة

استفاق من نومه في الصباح، تناول فنجانَ قهوته ثم ذهب إلى عمله كالعادة، وعادَ كالعادة أيضاً.. تناول طعامَه وزار أصدقاءه وقرأ الصحف وشاهد برامج التلفزيون، واستمع للموسيقى، ونام، واستفاق، وذهب للعمل وعاد كالعادة.. وبقيت حياته على رتابتها..

لكنّه ذات يوم، ولم يدر كيف حدث ذلك، وجدَ نفسه وسط زحام الناس، يشقّ طريقه على درَجات سلّم المشفى الجامعي، باتجاه عتبة غرفتها..

حمص

قصيرتان

علي جعفر العلاّق

١. بكائية

«إلى نجلاء»

كسرَ الليلُ

أمْ كسرْتُ؟ شظايايَ أنينٌ

ووحشة القلبِ ريحُ،

شجرُ الأفقِ ميّتٌ

هل ثيابي

تتغنّى مذعورةً

أم تنوحُ؟

كلّ عشبٍ لنعشها يفرشُ الهدْبَ

طريّاً، وكلّ رملٍ

جريحُ،

أيّ ضوءٍ يلتاعُ

بين يديها:

كيف نبني سريرها

يا ضريحُ..؟

٢. صهيل الندى

شممْتُ شبابكِ في النومِ،

فاغرورقَ الصخرُ

بالعشبِ، وابتلّ غيمُ الكلامْ

غزالٌ يقودُ النسيمَ

إلى شجر العمرِ، من أينَ

أقبلتِ؟

يعلو صهيلُ الندى

وفحيحُ الرخامْ..

دمائي حصىً

يتأوّهُ،

من أينَ هذا اللظى

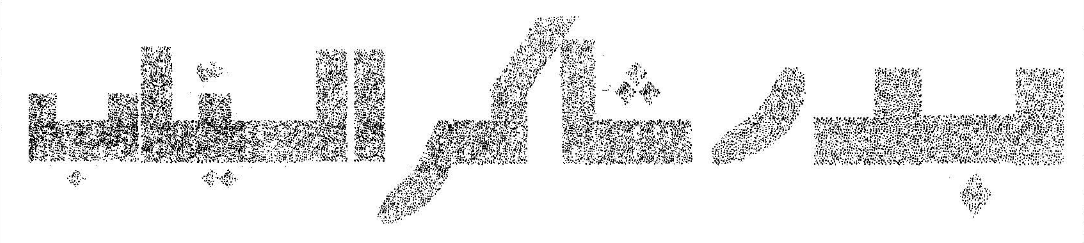
في عظامي؟

ومن أينَ هذا الغمامْ؟

صنعاء

(٧٠ عاماً على ميلاده): شاعر المأساة / مأساة الشاعر





ليس هذا الملفّ الخاص ببدر شاكر السيّاب، الذي أعدّه ماجد السامرائي من بغداد، احتفاءً تقليدياً بمرور ٧٠ عاماً على ولادة واحد من أبرز شعراء العربيّة الحداثيين إنْ لم يكن أبرزهم على الإطلاق. بل إن هذا الملفّ هو محاولة للإلمام بجوانب متعدّدة من هذا الشاعر الفذّ، على مستوى تجربته الشعريّة والسياسية والثقافية والشخصيّة. ولعَلّ في مثل هذا الإلمام المتعدّد أن تبرز صورةٌ أكثر صدقاً لحياة السيّاب: فهو ليس مجرّد شاعر تنقّل بين الأساليب والمفاهيم الشعرية قبل أن تستوي عمارته الفنيّة، ولكنه أيضاً إنسانٌ ومفكّر عانى الفقر والإملاق والحرمان العاطفي والعائلي وتنقّل بين المواقع الفكرية المتصارعة - وعن غير قناعة في كثير من الأحيان - ليدرأ عن نفسه شبح الفقر أو الإرهاب.

ومن هذا المنطلق فإنّ السيّاب هو، بمعنى من المعاني، مرآةٌ لكثيرين من المثقّفين العرب اليوم وفي الماضي: شاعريّتهم منبثقة من مأساتهم الشَخصيّة، ومأساتُهم الشخصيةُ مقتلٌ تراجيدي للصورة «المثالية» المتعاليَة التي نريدها أن تكون لهم أو التي أرادوا أن تكون لهم يوماً.

شارك في هذا الملفّ كلٌّ من ماجد السامرائي وسامي سويدان وطرّاد الكبيسي والراحل جبرا ابراهيم جبرا وخالد علي مصطفى وخليل الخوري وحسن ناظم وعيسى حسن الياسري وسهيل ادريس. والآداب تعتذر عن عدم نشر عدد من الدراسات الأخرى التي وصلتها، إمّا لطولها وإمّا لكون موضوعها قد عولج على يد غير باحث في هذا الملفّ.

الآداب

بدر شاكر السياب

من إشكاليات ريادات التجديد في الشعر الحديث

سامي سويدان

قد لا يكون في تعقّب سيرة بدر شاكر السيّاب هنا كبير طائل، وهي على كل حال متوفرة في أكثر من مرجع[١] ذلك أنّ أهمية الشاعر الأساسية كامنة في إنتاجه، وقيمة هذا الإنتاج قائمة فيه لا خارجه[٢] وإن ساهم هذا الخارج، أكان متعلقاً بحياة صاحبه أم بالوضع الاجتماعي الذي جاء في خضمّه، في إضاءة بعض جوانبه وبالرغم من أن الغرض الأساسيّ لهذا البحث هو تلمّس الأوجه الريادية البارزة في أعمال بدر شاكر السيّاب، وتملّي السمات الجماليّة التي عرفتها أهمُّ ذراها الإبداعية، فإن الالتفات إلى أبرز القسمات العامّة في شخصيته قد يشكّل توطئة مناسبة للمسعى المذكور، بقدر ما يمثّله من توضيح للمصدر الذي نشأت عنه جملةٌ من التوجّهات والتحوّلات في حياة السيّاب وشعره.

لعل أهم سمة تستدعي انتباه المتفحّص لسيرة هذا الشاعر هي الاضطراب العميق الذي وسمها، وتمثّل في جملةٍ من الانعطافات أو الانكسارات الحادّة في مواقفه وقصائده. وإذا تجاوزنا تقصّي التفاصيل المتعلّقة بذلك فلنتوقّف عند مسألة محوريّة لا توضح الاضطراب المذكور بزخمه وعنفه وحسب، وإنما تضيء كذلك آثاره ومضاعفاته في أوجه ومجالات عدّة. هذه المسألة هي مسألة الالتزام التي لم تكن شأناً خاصّاً بالسيّاب بقدر ما كانت من أبرز المسائل التي شغلت الشعراء والأدباء والمثقّفين العرب في العقدين التاليين للحرب العالمية الثانية وضياع فلسطين بشكل خاصّ. وربما قدمت المناظرة التي جرت بين رئيف خوري وطه حسين في منتصف الخمسينيات حول أدب الكافة وأدب الخاصة فكرةً أولية عن هذا الوضع[٣] كانت فكرة الالتزام تختصر عدداً من القضايا العامّة التي كان الملتزمون يجدون أنفسهم معنيّين بها ومنتصرين لها ومناضلين من أجل بلوغها في تلك المرحلة، كما تظهر مساهمة رئيف خوري آنذاك في المناظرة المذكورة[٤] ولم يكن تصوّر السيّاب للالتزام بعيداً عن أُطروحات رئيف خوري، ويرجّح أن تكون علاقتهما بالحزب الشيوعي في أساس هذا التقارب وقد انتمى السيّاب إلى هذا الحزب عام ١٩٤٥ وساءت علاقته به منذ مطلع ١٩٥٤، وهو العام الذي شهد استقالته منه كما ترجّح ذلك معظم الدراسات التي تناولت حياته[٥]. في هذه الفترة التي امتدّت أكثر من ثماني سنوات كان الشاعر يمارس التزامه الشيوعي نضالاً وشعراً وبالإمكان العودة إلى قصائده آنذاك لملاحظة التحوّل الواضح فيها عن قصائد الفترة السابقة، ومستوى النضج الذي بلغه إنتاجه الشعري حتى ليعدّ بعضَ أفضل أعماله عامة. والشائع أن موقف الشاعر سنة ١٩٥٤ في عدم توقيعه على نداء أنصار السلام، خلافاً لما كان يفعله قبل ذلك كل عام، اتُّخذ علامة على تحوّله من الشيوعية وعلى ابتعاده عن الحزب الشيوعي العراقي. لكن هذا النداء والأبعاد السياسية والاجتماعية التي يمثّلها هي التي أوْحَتْ إليه بأولى مطوّلاته الأربع: «فجر السلام» سنة ١٩٥١ التي اعتبرها في حينه من القصائد المفضّلة لديه[٦]، مهاجماً بعنف الشعر اللاملتزم أو الذاتي مدافعاً بقوة عن الشعر الملتزم أو السياسيّ المناضل[٧]. ولا يبدو أن خلافه مع الشيوعيين قد عدّل كثيراً من قناعاته بضرورة الالتزام[٨] وإن داخَلَ القضايا التي كان يتبناها بعضُ التغيير الذي تمثّل خاصة بالانحياز إلى الاتجاه القومي الذي كان مناوئاً للاتجاه الشيوعي وعلى صراع معه آنذاك[٩] ففي إحدى رسائله إلى د. سهيل ادريس في ١٩٥٤/٣/٢٥ يعلن تمسّكه بـ«أدب الالتزام» على أنه المفهوم الصحيح «للأدب الحق»[١٠]؛ وهو ما يمارسه في القصائد التي كتبها في الأعوام الثلاثة الممتدّة من ١٩٥٤ إلى ١٩٥٦، والتي تبنّت قضايا الشعوب المناضلة ضد مستعمريها ومستغلّيها في البلاد العربية خاصّة وفي العالم عامة[١١]. إلا أن سنة ١٩٥٧ قد شهدتْ تحوّلاً في موقفه هذا فهو ينقطع عن **الآداب** التي كانت منبر الالتزام القومي العروبي آنذاك، ليلتحق بـ **شعر** التي شكّلت تجمعاً لأنصار الحزب السوري القومي الاجتماعي المعادي للحركة القومية العربية والمتهم [آنذاك] بارتباطاته المشبوهة بالدوائر الاستعمارية البريطانية والأميركية. **شعر** التي كانت على علاقة وطيدة بـ«المنظمة العالمية لحرية الثقافة، المموّلة من قبل «الاستخبارات الأميركية ومن وسائلها في استراتيجية الحرب الباردة على المستوى الفكري»[١٢].

تبدي قصائد السيّاب إجمالاً بدءاً من هذا العام عن خفوت صوت الالتزام فيها دون غيابه، إذ يبقى إطاراً أو أفقاً نهائياً تكتمل عنده مساراتها، وتجد فيه الذاتيةُ الطاغية تماسكاً يلملم مبعثرات أهوائها الجامحة والرمزية المتصدّرة للتعبير عن مآلها الدلالي الذي يخرجها من السطحية أو التكرار. وبموازاة اتجاه هذا الصوت نحو الانحسار والتضاؤل، تأتي مواقف الشاعر لتلقي بعض الأضواء على التحوّلات التي عرفتها رؤيته للشعر ولدور الشاعر. هكذا يشهد عام ١٩٥٨ إعلانَهُ تصوراً للشعر مخالفاً لما سبق تقديمه أعلاه، إذ يؤكد السيّاب فيه على الطلاق بين الشعر والجمهور وبينه

والسياسة[١٣]. وفي صيف ١٩٥٩ جاء تغيير عبد الكريم قاسم لموقفه من الشيوعيين - بعد الإرهاب الذي مارسوه وبلغ قمّته أواسط تموز من ذلك العام في كركوك، وتقريبه بعضَ القوميين المعتدلين لإقامة نوع من التوزان بين القوى السياسية الفاعلة[١٤] - ليتيح للشاعر أن يكتب سلسلة من المقالات في جريدة **الحرية** البغدادية تحت عنوان «كنت شيوعياً» هاجم فيها الشيوعيين بعنف أرعن ومهاترة مبتذلة مع مديح لقاسم وإشادة بمكارثي[١٥]. في هذه الصحيفة تناول قصيدته «فجر السلام» بشيء «من الندم الممتزج بالسخرية»[١٦]. وإذ يفوز بجائزة مجلة **شعر** على ديوانه **أنشودة المطر** الذي يضم قصائده بين ١٩٥٢ و١٩٦٠ وتولّت دار هذه المجلة نشره، فإنه لا يثبت هذه القصيدة فيه لطابعها الشيوعي الواضح على الأرجح[١٧]. ومع ذلك يلاحَظ أن القصائد التي تعود إلى السنوات ١٩٥٨ - ١٩٦٠ لا تخلو من بعد سياسي انتقادي للأوضاع السائدة ومنتصر لمشاريع التغيير والتحرير في العراق والبلدان العربية[١٨]. ولما جاءته الدعوة إلى المساهمة في «مؤتمر الأدب العربي المعاصر» الذي انعقد في روما في تشرين الأول ١٩٦١ بمحاضرة عن «الالتزام واللاالتزام في الأدب العربي الحديث» فإنه لم يسارع إلى تلبيتها وحسب[١٩]، رغم معرفته بالميول السياسية الغربية لمنظّميه ومنهم المنظمة العالمية لحرية الثقافة[٢٠] وربيبتها المجلة الإيطالية **تمبو بريزنته**، بل إنه سعى في الكلمة التي ألقاها لأن تأتي آراؤه معادية للشيوعية مماثلة للاتجاه اليميني للمنظمة المعارض للالتزام[٢١].

منذ ذلك الحين ارتبط بعلاقة وثيقة مع سيمون جارجي - ممثل المنظمة في بيروت؟ - الذي يطلب منه الكتابة في **حوار** التي بدأت المنظمة إصدارها في بيروت منذ تشرين الثاني ١٩٦٢[٢٢]، وقد أصبح الشاعر فيما بعد مراسلاً لها في بغداد[٢٣]. في هذه الفترة بدا السيّاب كذلك منغمساً بترجمة بعض الكتب الإنجليزية إلى العربية لمؤسسة فرنكلين الأميركية العاملة على نشر الثقافة الأميركية والترويج للسياسة الأميركية في العديد من عواصم العالم الثالث آنذاك من بيونس أيرس إلى كابل مروراً بالقاهرة وبيروت وبغداد وطهران[٢٤]. هكذا اتّخذ تبنّيه اللاالتزام والذاتية، رغم ما كان ينتابه فيه أحياناً من قلق[٢٥]، صبغةَ التزام العداء للشيوعية والتعاون مع أعدائها الذين كانوا في تلك المرحلة الممتدة من أواخر الخمسينات إلى منتصف الستينيات في صراع عنيف ومجابهة حادّة مع حركة التحرّر العربية التي كان معظم الشيوعيين آنذاك من المساهمين فيها والداعين إلى تجذيرها وتطويرها. وقد بلغ الارتداد به مستوى من الانحدار لم يتبدّ في كتاباته الصحافية المشار إليها سابقاً وحسب، بل إنّه تمثّل أيضاً في ذلك الإيمان بالخرافات والأوهام في رهانه على الشفاء من المرض العضال الذي أصيب به[٢٦].

لم يقتصر هذا الارتداد أو النكوص لديه على مسألة الالتزام أو موقفه من الشيوعيين، بل هو ملاحظ في جملة من المواقف والعلاقات التي عُرفت له في هذا المنقلب الثاني من حياته منذ ١٩٦٠ إلى سنة وفاته ١٩٦٤. فبعد أن أشاد بالدكتور سهيل ادريس وبمجلة **الآداب** التي كان إدريس رئيس تحريرها وكان هو ينتسب إليها[٢٧]، فإنّه لا يلبث أن يتراجع عن ذلك ويمضي إلى التعريض بإدريس ومجلّته إلى حدّ التهجّم عليه والطعن فيه بما يذكر ببعض مواقفه من الشيوعيين بعد الارتداد عليهم[٢٨]. ولا ينجو بعض شعراء مجلة **شعر** والمجلة نفسها التي عدّ نفسه يوماً من أسرتها[٢٩]، من تعريضه وتهكمه لاحقاً[٣٠]. كما عَرفت علاقته بالسلطة العراقية إثر ثورة ١٩٥٨، وبعبد الكريم قاسم تحديداً، وضعاً مماثلاً؛ فهو بعد أن هلّل للثورة ومدح الزعيم قاسماً أبا الأحرار[٣١] سارع إلى تحية الانقلاب عليه وإلى هجاء قاسم وعهده الإجرامي البغيض[٣٢]. ولم تكن علاقته بالصحافة العراقية بعيدة عن هذه التقلّبات وإن اتخذت منحى مختلفاً: فقد عمل قبل ثورة ١٩٥٨ في جريدة **الشعب** «البغدادية المعروفة بميولها نحو الغرب»[٣٣]؛ ولما أغلقت السلطة الجديدة بعد الثورة هذه الجريدةَ انتقل إلى «جريدة جديدة هي جريدة **الجمهورية** التي كانت جريدة مؤيّدة للحكومة وسياستها»[٣٤]؛ كما عمل سنة ١٩٦١ في هيئة تحرير مجلة **الموانئ** الموالية للسلطة وكتب مقالات في جريدة **العهد الجديد** الداعمة لحكم عبد الكريم قاسم مؤيّدةً له[٣٥].

بالإمكان متابعة هذه الاضطراب كذلك في علاقته بزوجته كما تبديه، خاصة في الفترة الأخيرة، بعضُ رسائله[٣٦] وقصائد عدّة في ديوانه[٣٧]. لكن الأهم من ذلك ملاحظة ما طرأ على شعره من تحوّل بدأت ملامحه الأولى بالتشكّل منذ ١٩٥٧ وتكرّس لاحقاً بعد ١٩٦٠، وهو ما لم يفت العديد من الدارسين ملاحظته[٣٨] ولم يكن الشاعر نفسه غافلاً عن بعضه[٣٩]. وقد يرى الناظر في هذا الشعر بعد ١٩٦٠ تراجعاً عن المستوى الإبداعي الذي عرفه قبل هذا التاريخ، وهو تراجع لا يقتصر على جزء أو ديوان منه (مثل **منزل الأقنان**) دون آخر بل يسِمُهُ بأكمله إجمالاً، وليس هناك من أهميّة تذكر لبعض الاستثناءات، خاصة أنها لا تضيف جديداً إلى إنجازاته السابقة، هذا إن لم تقصر عنها... عدا عن كون السطحيّة المتمثّلة في الذاتيّة المحدودة الضيّقة - إلى حدّ سرد يوميّات دون أفق أو عمق - وفي الاستعادات المتكرّرة لصور الموت المظلّلة برموز البعث أو النهايات الفاجعة، تكاد تحصر قيمة معظم قصائده في الفترة الأخيرة بالجانب الإخباري المعرّف بأوضاعه وتقلّباته، في حين تغيب القيمة الشعرية أو تكاد.

تبدو مسألة الالتزام على هذا النحو حاسمة إلى حد كبير في الدلالة على أوضاع الشاعر الحياتية والإبداعية، دون أن يعني ذلك

أنها الوحيدة التي تتراءى من خلالها هذه الأوضاع أو أنها هي التي تحكمها فعلاً. فهناك مجموعة من العوامل الفاعلة الأخرى لا تقلّ أهمية وتأثيراً عنها في حياة الشاعر وشعره..

من العوامل التي أثرت في حياة السيّاب وشعره: فقره الدائم، وحرمانه العاطفي الحادّ، وقبح منظره... لكنّ انخراطه في تيار الالتزام خفّف من أثرها الذاتي وأتاح لها تصوراً خلاصياً مأمولاً!

رؤيته على آفاق أوسع وبلغت نظرته إلى الحياة أعماقاً ابعد، وانتظم لديه القول عامّة في تماسك وتجانس مكينين بالرغم مما عرفه شعره أحياناً من امتداد وطول. وما إن

أوّلها ذلك الفقر الذي رافقه منذ الصغر ولازمه دون انقطاع تقريباً حتى آخر أيامه[٤٠]. وثانيها ذلك الإحساس الحادّ بالحرمان العاطفي الذي جعله متلهفاً للحبّ متحسّراً على افتقاده ساعياً على الدوام إليه[٤١]. وثالثها قبح منظره وضعف بنيته، الأمر الذي شكّل عائقاً بينه وبين المرأة التي لم يكفّ عن طلبها ولا عن التردّي في مهاوي الخيبة معها[٤٢]. وكان لتفاقم أيّ من هذه العوامل المتضافرة والبعيدة الفعالية أن يدفع بالشاعر إلى دوامة اليأس وإلى تخوم الموت، وهو ما كان يتردّد لديه باكراً وبوتيرة لافتة[٤٣]. بيد أن انخراطه في تيار الالتزام وتبنّيه لقضايا الثورة والتغيير في المرحلة الممتدة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٠، وخاصة في فترة الانتماء إلى الحزب الشيوعي من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٤، جعلا لهذه المعطيات الثابتة الثلاثة وقعاً مختلفاً، وأتاحا لها الاندراج في إطار عام وشامل لم يخفّف من أثرها الذاتي وحسب، بل أتاح لها أيضاً تصوّراً خلاصياً إن لم يكن دانياً فهو مأمول قادم بالتأكيد. وقد أدّى ذلك إلى التعبير عن التجربة الفردية بوضعها ضمن الصراعات الاجتماعية، ونتجت عنه أساليب طريفة وطرق مستجدّة عَرفت مع الرمز التموزي بشكل خاص، في تنويعاته المختلفة وفي الإيقاعات الملائمة لها، الصيغةَ المناسبة للإيحاء بالمعاناة الرهيبة واستشراف وضع أفضل أو ثورة مولدة له[٤٤]. إلا أن تخلّي السيّاب عن الالتزام وانكفاءه على الذات يدفعان به إلى متاهات الارتداد والنكوص على أكثر من مستوى، ويحجبان عن العوامل الثلاثة المذكورة - خاصة مع تلاحمها واشتداد تأزّمها بالمرض الرّهيب الّذي لم يكفّ عن التّنامي والتسلّط بكلّ ما كان يحمله من تدهور في القدرات وآلام في الجسد وعذابات نفسيّة وإحباطات معنويّة - الأفقَ الّذي كانت تجد فيه تصعيداً وتطهيراً ومنفذاً إلى وضع مختلف جديد، فيتردّى الشّاعر في بؤس وقعها ومرارة آثارها. كما يفضيان به إلى بوّابة الموت المروع الّذي يكاد لا يخفّف من حضوره المأساوي استعادةُ اللاّزمة التمّوزيّة بصورة رتيبة وباهتة[٤٥].

بناء لما تقدّم يتّضح الدّور الذي أدّاه الالتزام في حياة السيّاب وشعره. فلقد انجدلت فيه أهمّ العوامل الفاعلة في شخصيّته وعلاقاته، فحكم توجّهها وكيفيّة اشتغالها وتأثيرها، الأمر الذي يبرّر النّظر إلى إنتاجه الشّعري من هذه الزّاوية لتمييز أهمّ المراحل الكبرى فيه. ولعلّ أوّل ما يلحظه النّاظر في شعره وكتاباته أنّ التزامه يشكّل علامة فارقة في مسيرته وتطوّر أعماله، بلغ فيه النّضج الذي أتاح له تجاوز التّقليد السّطحي والتيه في ترّهات التشتّت العاطفيّ وسخافات الاعتبارات الذّاتيّة الضيّقة، فانفتحت

ابتعد الشاعر عن الالتزام وتخلّى عنه حتى بدت الذات وقد اهتزّت قاعدتها وتخلخل بنيانها، ففقدت ثباتها وتوازنها وتعرّت عن هشاشة وخفة طاغيتين انعكستا بوضوح في رسائله وقصائده[٤٦]. كأن صلابة الذات ورزانتها كانتا مرتبطتين بالالتزام، فلما فقدته تضعضعت وتهالكت ونكصت إلى مراحل طفوليّة، وتردّت في هواجسها المرضية محاصرة بضيق المدى وغياب المنافذ وبؤس المعاناة. وبالإمكان انطلاقاً من ذلك، التعرّف إلى مراحل ثلاث/ يحتلّ الالتزام وسطاها معيناً بذلك ما قبله، وهو ما يطلق عليه بعض الدارسين المرحلة الرومنطيقية، وما بعده، وهو ما يسمّيه بعضهم المرحلة الذاتية أو الارتدادية[٤٧]، علماً أن هذا التوزيع مبدئي وإجمالي ولا يستبعد بعض الخلل أو الاستثناء، بقدر ما يصعب إن لم يستحل رسم حدود قاطعة زمنياً على الصعيد الفكروي، وبقدر ما يبدو ذلك أشدّ صعوبة على صعيد الإنتاج الشعري.

ومع أخذ هذا التحفّظ الأخير بعين الاعتبار يمكن مبدئياً اعتماد هذا التقسيم الثلاثي لشعر السيّاب[٤٨]، فتبرز في المرحلة الأولى السابقة على الالتزام والممتدة **من ١٩٤١ إلى ١٩٤٥** والمتضمنة لديوانيه **البواكير**[٤٩]، **وقيثارة الريح**[٥٠] - باستثناء «اللعنات» - و«ديوان شعر» في **أزهار وأساطير** قصائدُ موسومة برومنطيقية تقليدية تكاد تقتصر على البوح الذاتيّ عن تجارب يغلب عليها، حتى في موضوعات الطبيعة والتأمّل، الطابع الغراميّ بشكل ساحق. تعبّر هذه القصائد إجمالاً عن خيبة وتحسّر والتياع، وهي مبنيّة، بالرغم مما يلمع فيها من حين لآخر من عذوبة لقاء أو لذّة وصل، على تنازع حادّ يتّخذ أشكالاً متعدّدة بين الرغبة الجارفة والحرمان القاهر يؤول عامة إلى فشل وإحباط وكآبة. وهي منظومة على النمط التقليديّ المتأثّر بالنزعة الرومنطيقية القوية الحضور في الشعر آنذاك، فيبدو نسيجها تقليدياً يمزج طريقة القدماء كما في العصور العباسيّة بطريقة المحدثين من معاصريه كإلياس أبي شبكة وعلي محمود طه[٥١]. فتأتي التراكيب والصور لديه عاديّة مألوفة حين لا تجيء من المتداول الشائع المعروف، لأنها تلجأ إلى التشبيه القريب أو المعهود كما إلى صيغ من المجاز وألوان من الطباق بسيطة أو متوقّعة، وتختلط في معجمها مفرداتُ القديم البدوية الجزلة بتلك السلسة اللينة المستعملة في الحديث. ولا تخرج قصيدته السياسية «شهداء الحرية» الاستثنائية في موضوعها عن هذا الاطار. بيد أن اللافت في هذه المرحلة هو ذاك التدفّق الشعري الباكر، خاصة في سنة ١٩٤٤، من ناحية وذلك الحضور الإيقاعيّ الحافل في القصائد من ناحية ثانية؛ وقد شكلا معاً دعامتي تكريس شاعرية السيّاب آنذاك.

على أن بالإمكان اعتبار المرحلة بأكملها تحضيرية أو تمهيدية غلب عليها التأثّر بالآخرين ولم ينضج بعد فيها الصوتُ الفنّي المتميّز الخاص بصاحبها.

المرحلة الثانية مرحلة الالتزام الممتدّة **من ١٩٤٦ إلى ١٩٦٠**، وتتضمّن قصائده في **أزهار وأساطير** (**الديوان** I، ص ١ - ١١٢) - باستثناء «ديوان شعر» - و«فجر السلام» (**الديوان** II ص ٢٠٩ - ٢٦٧) و«اللعنات» (**الديوان** II، ص ٣٦٧ - ٤١٦)، **وأنشودة المطر** (**الديوان** I ص ٣١٥ - ٥٩١) و«وحي النيروز» و«قاتل أخيه» و«الهدية» و«يوم ارتوى الثائر» في **الهدايا** (**الديوان** II، ص ٥٣٧ - ٥٦٦). وبالإمكان توزيعها إلى فترات ثلاث تغطّي الأولى منها السنوات الممتدّة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٣، وهي فترة الالتزام الشيوعيّ التي كان الشاعر فيها عضواً في الحزب الشيوعي العراقي. وتستغرق الثانية السنوات الممتدة من ١٩٥٤ إلى ١٩٥٦، وهي فترة الالتزام القوميّ العربيّ التي غلب فيها تبنّي الشاعر للنظرة القوميّة في التزامه قضايا التحرّر والعدالة في العراق والبلدان العربية بشكل خاصّ. في حين تستحوذ الثالثة على السنوات الباقية من ١٩٥٧ إلى ١٩٦٠، وهي فترة الالتزام العام التي يكاد لا يرتبط الشاعر فيها بطرف سياسيّ محدّد وإن بقي أميناً لقضايا الحرية والعدل التي ينتصر لها في بلده وفي العالم.

والملاحظ أن قصائد هذه المرحلة تشهد تطوراً جذرياً بالنسبة للمرحلة السابقة، كما في داخلها بالنسبة لعلاقة الفترات المختلفة إحداها بالأخرى. وإذا كانت أصداء المرحلة الأولى تتردّد في قصائد الغزل التي يتضمنها **أزهار وأساطير** بشكل خاص فإن هذه القصائد تتميّز عن سابقاتها بعمق أكبر في المعالجة، حيث تصبح التجربة الفردية منطلقاً لنظرة تشمل وضعاً فكرياً واجتماعياً عاماً، وتتخطى سطح الأحداث العابرة لتنفذ إلى أبعاد نفسيّة وإنسانية تضعها في إطار مختلف وتعيد النظر فيها من جديد (كما في «ليالي الخريف» **الديوان** I، ص ٦٥ - ٦٩؛ و«أساطير» I، ص ٣٣ - ٣٧؛ و«السوق القديم» I، ص ٢١ - ٢٨...) وبتقدم ملحوظ في صيغ التعبير المستعملة حيث تبرز أحياناً صور طريفة وتراكيب جديدة تؤالف بين متباعدات وتتآزر لتكوين مشهد كلّي شديد الآصرة بالوضع الذاتي أو قويّ الإيحاء بأجواء خاصة أو أحوال منفردة. وما ينتقص منها أنها لا تسود بل تنازعها فضاءَ القصيدة صيغٌ تقليدية قديمة تغلب فيها التشابيه والاستعارات الحرّة القريبة أو المتماثلة العناصر.

ولما كانت هذه القصائد خاصة بالفترة الأولى (الشيوعية) وحدها من مرحلة الالتزام، فإن هذه الفترة تعرف في نهايتها اكتمالاً لهذه التحوّلات، إذ يصبح التعبير عن تجارب الحب بالرغم من أهميته جزءاً من كُلٍّ أكثر أهمية، تتجمّع فيه أوجه معاناة عدّة يستقطبها جميعاً وضعٌ اجتماعيٌ عامّ يعطيها أبعادها ويفترض لها حلولاً في التغيير الذي يستدعيه بؤسه وظلمه («غريب على الخليج» **الديوان** I، ص ٣١٧ - ٣٢٣؛ و«أنشودة المطر» I، ص ٤٧٤ - ٤٨١...). في الفترتين اللاحقتين (القومية والعامّة) تبدو موضوعات الحبّ والغرام شبه غائبة أو نادرة، وهي إذ تَرِدُ في مطلع الفترة الثانية (القومية) فإنّها لا تتميّز كثيراً عن قصائد نهاية الفترة الأولى (الشيوعية) وإن عرفت استغراقاً في مقاطع سردية تلجأ إلى صيغ تقريرية شبه تعيينية ومخاطبات عارية من المجاز وإطلاق لشعارات مباشرة («عرس في القرية» **الديوان** I، ص ٣٤٤ - ٣٤٨) وتبقى شبه معدومة في الفترة الثالثة (العامة) من هذه المرحلة.

بالطبع لا يشكل هذا التحوّل الطارئ على قصائد هذه الفترة الأولى من المرحلة الالتزامية الميزة الوحيدة لها، فهناك جملة من السمات الخاصة بهذه الفترة لعلّ بعضها أكثر خطورة وأبعد أثراً في سيرورة تطوّر شعر السيّاب عامّة. وقد يكون في رأس هذه السمات اعتماد السيّاب منذ ١٩٤٦ التفعيلة المتفاوتة في الأبيات أو الأشطر أو الأسطر التي تتكون منها القصيدة، على تنويع في مقاطعها وتعدّد في قوافيها بما يستجيب لمتطلبات المعنى ومستلزمات التعبير والأداء الفني، وهو ما عرف بـ«الشعر الحر» الذي أدّت مساهمات السيّاب ونازك الملائكة خاصة، أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، دوراً ريادياً حاسماً في نشره وتكريسه وتطويره[٥٢]، الأمر الذي يعتبر ثورة أو نقلة نوعية خارقة في واحد من أهم المكوّنات الجمالية للشعر العربي، وعاملاً أساسياً من أهم العوامل التي أدت إلى تحديده وأسهمت في تحديثه. من سمات الفترة الشيوعية أيضاً اللجوء إلى المطولات الشعرية أو «الملاحم الشعرية» كما كان يطيب للسيّاب أن يسمّي بعضها[٥٣]، وهي مقتصرة على هذه الفترة، وتبدي المنشورة منها تمحورها حول موضوعي الظلم الاجتماعي في أفدح استلاباته («حفار القبور» **الديوان** I، ص ٥٤٣ - ٥٦٢؛ و«المومس العمياء» I، ص ٥٠٩ - ٥٤٢) والصراع بين الشعوب المسالمة والخيّرة ومنها أو معها الشيوعيون من جهة، وبين قوى الطغيان المدمّرة والشريرة من عتاة التجارة والرأسماليين أو الدول الاستعمارية من جهة ثانية، لبناء عالم السلام أو الكون الجديد («فجر السلام» **الديوان** II، ص ٢٠٩ - ٢٦٧؛ و«الأسلحة والأطفال» II، ص ٥٦٣ - ٥٩١). بيد أن هذا النمط من الشعر الذي يمكن تسميته بالشعر السياسي الثوري لا يقتصر على المطوّلات، ولا على الفترة الشيوعية، بل إن حضوره القوي يشكّل سمة عامة من سمات مرحلة الالتزام بأكملها. وهو يتميّز في قصائد الفترة الأولى المذكورة - خارج المطولات - بطابع حماسيّ بارز ونبرة خطابية عالية واعتماد الأوزان الخليلية، لتشكّل جميعها قسمات تقليدية مميّزة في هذا الوجه الشعريّ في الفترة المشار إليها (كما في معظم قصائد **أعاصير**، **الديوان** II، ص ٤٢٩ - ٥٠٤؛ وفي «وحي النيروز» II، ص ٥٣٧ - ٥٤٢). وتكاد جميع هذه القصائد تحفل برؤية هازجة بالثورة الشعبيّة الحمراء القادمة والغد المشرق بالحرية والسلام والرخاء، متخفّفة إلى حدّ كبير من مفردات المعجم الشعري الحماسي القديم دون أن تتخلى عنها نهائياً. إلا أنها تشهد في الفترة الثانية (القومية) تطوراً بارزاً

يتجسّد في ملمحين يمضي فيهما معظمها. في الأوّل تتخذ بعض القصائد السياسية صيغاً طريفة، حيث يتقدّم المتكلّم في أوضاع متطرفة أو استثنائية فيرفد القصيدة بجدة وحيوية غير معهودتين («المخبر» **الديوان I**، ص ٣٣٨ – ٣٤٣؛ و«يوم الطغاة الأخير» I، ص ٣٧٥ – ٣٧٧). وفي الثاني – وهو الأهم – تنحو بعض القصائد إلى التعبير الرمزي متخلية عن الإشارات المباشرة والشعارات الخطابية لتستند إلى التلميح والإيحاء من خلال الجو العام للقصيدة أو بنيتها الشاملة («تعتيم» **الديوان I**، ص ٣٣٥ – ٣٣٧؛ «وأغنية في شهر آب» I، ص ٣٢٨ – ٣٣٢...). وقد يجتمع الملمحان في القصيدة الواحدة فتبلغ حداً عالياً من التخطّي والتجديد («رسالة من مقبرة» **الديوان I**، ص ٣٨٩ – ٣٩٣؛ و«في المغرب العربي» I، ص ٣٩٤ – ٤٠٢...) على أن الملمح الأخير كان قد تبدى في الفترة الأولى بدائياً انسيابياً غير مركّز في المطولات، ليكتمل وينضج على تكثيف نسبيّ في نهاية هذه الفترة («أنشودة المطر» I، ص ٤٧٤ – ٤٨١) لكنه يصبح أقوى حضوراً وأرقى اكتمالاً في الفترة الثانية. أما في الفترة الثالثة فإنه يصبح السمة الغالبة على معظم قصائدها. وهو يلتحم هنا بجملة من الرموز أو الأساطير التراثية المحكية والعالمية والدينية التي تشكّل مفاصل النسيج الدلالي العام للقصيدة فيضمن بذلك وحدتها وتماسكها وغناها («المسيح بعد الصلب» **الديوان I**، ص ٤٥٧ – ٤٦٢؛ و«مدينة بلا مطر» I، ص ٤٨٦ – ٤٩١؛ و«مدينة السندباد» I، ص ٤٦٣ – ٤٧٣...).

ليس هذا البناء الرمزي للقصيدة السمة المميزة الوحيدة للفترة الأخيرة من مرحلة الالتزام، إذ يمكن ملاحظة سمة أخرى لا تقل أهمية عنها، تتمثّل في اعتماد السيّاب للشعر الحرّ (شعر التفعيلة وتنويع القوافي) وحده دون اللجوء إلى الشعر التقليدي (الأوزان الخليلية مع وحدة القافية أو تعددها)[٥٤] خلافاً لما عرفته الفترتان السابقتان من اشتراك هذين النمطين معاً فيهما على غلبة للأوّل منهما في الأولى، وللثاني منهما في الثانية. كأن هناك خطاً من التطوّر يشهد في الفترة الأخيرة أقصاه. وقد تأتي مناسبةً مع هذه السمة محاولاتُ التجديد الإيقاعية القائمة على استعمال أكثر من وحدة تفعيلية نوعية، أو ما يسمى عادة باللجوء إلى أكثر من بحر في القصيدة الواحدة. عرفت هذه المحاولات في الفترة الثانية من هذه المرحلة بشكل بدائي أوّلي يضم فيه «الشعر التقليدي» «الشعر الحر» («من رؤيا فوكاي» **الديوان I**، ص ٣٥٥ – ٣٦٧؛ و«مرثية جيكور» I، ص ٤٠٣ – ٤٠٩) أو بشكل متعثّر مضطرب («في المغرب العربي» **الديوان I**، ص ٣٩٤ – ٤٠٢) لكنها في الفترة الثالثة ذات «الشعر الحرّ» تعرف ارتقاء ونضجاً يتمثّلان في التنويع الذي يتناول الوحدات التفعيلية المعتمدة أو التفاعيل المختلفة للبحر الواحد (كما في «ثعلب الموت» **الديوان I**، ص ٤٤٧ – ٤٤٨) أو في التنويع الذي

كثيراً ما يتداخل الموتُ وحضورُ المرأة في شعره، حتى ليمكن القول إنّ العديد من قصائده المواتية هي قصائد غرامية!

يختصّ باستعمال وحدات تفعيلية مختلفة أو بحور مختلفة في مقاطع القصيدة (كما في «جيكور والمدينة» **الديوان I**، ص ٤١٤ – ٤١٩، و«العودة لجيكور» I، ص ٤٢٠ – ٤٢٨؛ و«المبغى» I، ص ٤٤٩ – ٤٥٢...) وهو ما شكل خطوة متقدّمة في عملية التجديد الإيقاعي التي عرفها الشعر العربي في تلك الفترة.

المرحلة الثالثة من شعر السيّاب تشمل السنوات الأربع الأخيرة من حياته، **من ١٩٦١ إلى ١٩٦٤** وتتضمن **المعبد الغريق** (**الديوان** I، ص ١١٥ – ٢٢٢) **والهدايا** (**الديوان** II، ص ٥٢٧ – ٥٩١) – باستثناء القصائد الأربع التي تنتمي إلى المرحلة الثانية (II، ص ٥٣٧ – ٥٦٦)، **ومنزل الأقنان** (**الديوان** I، ص ٢٢٧ – ٣١١) **وشناشيل ابنة الجلبي واقبال** (**الديوان** I، ص ٥٩٥ – ٧٢٣). وربما كانت صفتا المراوحة والارتداد هما الأكثر ملاءمة للتعبير عن الإنتاج الشعري للسيّاب في هذه المرحلة، بقدر ما تدلّ المراوحة على تناول المواضيع نفسها أو تلك المماثلة لها بطرق تعبيرية لا تحمل جديداً، وبقدر ما يدلّ الارتداد على النكوص إلى أوضاع ماضية واعتماد صيغ تعبيرية قديمة. قد يكون مدار الموت المجال الذي تتجسّد فيه هاتان الصفتان بشكل أوضح من أي مجال آخر. وذلك لا يعود لحضور الموت المهيمن بصورة ساحقة في قصائد هذه المرحلة وحسب، بل لأن هذه القصائد ممهورة معظمها بطابع المدى المرتج أو الخاتمة العدمية أو المأساوية. فأغلب القصائد المذكورة تتطرّق لموضوع الموت والموتى، وفي أحيان كثيرة تكون الذات الشخصية هي المعنية بذلك، وفي مثل هذه الحال يرتبط ذكر الموت بتجربة المرض وما يتعلّق بها من عذاب وقلق وعجز وحسرة. وإذا لم يكن موضوع الموت جديداً، كما يدلّ تفحّص قصائد المرحلة الثانية، فإنه لم يعرف سابقاً هذا الحضور الساحق له، وكان يتمّ تجاوزه سابقاً بالأفق المفتوح على غد أفضل وبالبعث الذي يجعل فداء لحركة تغيير عامة. وتكاد تخلو قصائد مرحلة اللاالتزام من ذلك الطابع الإيجابي الذي تتميّز به القصائد الملتزمة السابقة بما تنتهي إليه من تفاؤل وتوقع لوضع جديد تتوفر فيه الحرية والعدل والرفاه، فإذا بها تعرف نهايات فاجعة تختم معاناة الذات باليأس أو التسليم والانقياد للمصير البائس الرهيب. بل إنها تكاد تكون في ذلك الانغلاق الذي توجد فيه تسجيلاً للعادي وتكراراً للمألوف في تعبير لا يخلصه من تهافته الإحالةُ على عوليس أو السندباد أو أيوب («الوصية» **الديوان** I، ص ٢١٧ – ٢٢٢؛ و«الليلة الأخيرة» I، ص ٢٩٩ – ٣٠٢؛ و«قالوا لأيوب» I، ص ٢٩٦ – ٢٩٨...).

لعلّ فجائعيّة المرحلة تكمن هنا، في هذا اللّوب المستمرّ عند التجربة الواحدة بمحدودية في الرؤية وهزال في الأداء إجمالاً. بيد أن الموت، بالرغم من حضوره الكاسح، لا يحتكر الساحة: فإلى جانب القصائد التي تتناوله تنهض قصائد خاصّة بالمرأة في معظمها. كما أنّ حضور الموت نفسه ليس خالصاً في القصائد

الأولى، وإنما يتنازعه أحياناً كثيرة حضور المرأة الذي تتصاعد قوّته على امتداد المرحلة حتى ليكاد يضاهي الموت ذاته في الديوان الأخير للشاعر؛ بل إن الموضوعين غالباً ما يتداخلان حتى ليمكن القول إن العديد من القصائد المَوَاتيّة هي قصائد غرامية في الوقت نفسه. الملاحظ أن الشاعر في هذه القصائد يبدو وكأنه يدفع الموت بالغرام، فيأتي تعلقه بالمرأة مرضياً، إذ يصبح الحب هوساً يشغل الذات بصورة لاواعية لتأكيد حيويتها واستمراريتها إزاء الموت المهدّد لها بالاندثار والعدم. ولا يبرز هذا الغرام المَرَضي فقط في ذلك الإلحاح على الوجه السادي – المازوشي في العلاقة الجنسية بالمرأة («ذهبت» **الديوان** I، ص ١٦٨ – ١٦٩؛ «احتراق» I، ص ٢١٠ – ٢١١؛ «هدير البحر والأشواق» I، ص ٢٢٩ – ٢٣٢؛ «خذيني» I، ص ٢٣٢ – ٢٤٥؛ «غداً سألقاها» I، ص ٦٤٧ – ٦٤٨...) وإنّما كذلك وخاصة في ذلك الارتجاع العصابي إلى غراميات ماضية من أيام الصبا الأوّل ربما لم تتعدّ أوهام الفتى الذي كانه الشاعر زمانها؛ وقد قضت من ثم حبيباته أو انبتّتْ بهنّ سبل الحياة، ومع ذلك فهو يعود إليهن بشغف مضمّخ بالاحساس الفاجع بالموت ومشوب بالتحسّر الموجع على ما انقضى («شبّاك وفيقة»(١) و(٢) **الديوان** I، ص ١١٧ – ١٢٤؛ و«حدائق وفيقة» I، ص ١٢٥ – ١٢٩؛ «مدينة السراب» I، ص ١٦١ – ١٦٣؛ «يا نهر» I، ١٧٠ – ١٧٢؛ «سفر أيوب» I، ٢٤٨ – ٢٧٦؛ «شناشيل ابنة الجلبي» I، ص ٩٧ – ٦٠١؛ «من ليالي السهاد» I، ص ٦١٨ – ٦٢٩؛ «جيكور أمي» I، ص ٦٦٠ – ٦٦٣؛ «أم كلثوم والذكرى» I، ص ٦٦٤ – ٦٦٥...).

يأتي ذكر الشاعر لأمّه في هذه المرحلة ليؤكد هذا المنحى النكوصي العامّ في انحداره المأساوي المروّع. فهو إن دلّ حيناً على حنين إلى عاطفة الأمومة وعلى رغبة في استعادة مرحلة الطفولة البائدة معها («الباب تقرعه الرياح» **الديوان** I، ص ٦١٥ – ٦١٧) فإنه غالباً ما يدلّ على ما هو أبعد ارتدادية ونكوصاً حين يتحوّل إلى نزوع جامح للالتحاق بها كتعبير عن تطلّع متحرّق للعودة إلى رحمها، فيتفق ذلك مع نظرته السوداوية إلى الوجود ومع حاجاته النفسيّة العميقة («نداء الموت» **الديوان** I، ص ٢٣٦ – ٢٣٧؛ «في الليل» I، ص ٦٠٨ – ٦١٠؛ «نسيم من القبر» I، ص ٦٧٢ – ٦٧٥...).

أما أساليب التعبير عن هذا الوضع الارتدادي فتأتي في معظمها تكراراً للمطروق في شعره السابق عليه، قاصراً مع ذلك عن بلوغ مستوى تماسكه البنياني وإبداعه الفني. يتجسّد ذلك فيما يعتريها أحياناً من نثرية فاضحة في الضمور الدلالي والطابع التعييني الغالبين، ويلحظ شبه غياب للتعبير الرمزي ولجوء إلى صور مستهلكة أو قريبة سطحية بما يتفق مع الوجهة التراجعية العامّة للوضع المذكور («الوصية» **الديوان** I، ص ٢١٧ – ٢٢٢؛ و«ربيع الجزائر» I، ص ٢٣٨ – ٢٤١؛ و«الشاهدة» I، ص ٢٨٤ – ٢٨٦؛ و«درم» I، ص ٢٩٠ – ٢٩٢؛ و«قالوا لأيوب» I، ص ٢٩٦ – ٢٩٨؛ و«يقولون تحيا» I، ص ٦٤٤ – ٦٤٦؛ و«ليلة وداع» I، ص ٦٤٩ – ٦٥١...). لعلّ أكثر ما يتفق مع هذه الوجهة ويتجانس مع نكوصيّة المرحلة تلك القصائد التقليديّة التي يتضمّنها **الهدايا**. ففي هذه القصائد تناول السيّاب موضوعات دينية (إسلامية) شاع تغني شعراء النهضة ببعضها في نهاية القرن الماضي ومطلع هذا القرن من البارودي إلى شوقي، دون أن يضيف جديداً إلى ما قدّموه، بل يبدو مقصّراً عنهم، مع إدخاله الإشادة والتعريض مدحاً وهجاء إليها («ليلة القدر» **الديوان** II، ص ٥٦٧ – ٥٧٢؛ و«مولد المختار» II، ص ٥٧٣ – ٥٨٢). بيد أن المديح والهجاء الترائيين فيها يظهران صريحين مستقلين في بعض القصائد في صيغهما العتيقة والمستنفدة منذ مئات السنين. والمفارقة الكبرى أن تأتي إحدى القصيدتين المعنيّتين هنا مناقضة للأخرى، بقدر ما تتقدّم الأولى مدحاً لا يعرف الاعتدال لعبد الكريم قاسم («يا أبا الأحرار» **الديوان** II، ص ٥٣١ – ٥٣٢) والثانية مدحاً مماثلاً للذين انقلبوا عليه وأطاحوه، وهجاء مرّاً له وتعريفاً حاداً بسياسته («ثورة ١٤ رمضان» **الديوان** II، ص ٥٨٢ – ٥٨٦) بالرغم من أن عنواني القصيدتين يوحيان بموضوعين جديدين على التحام بقضايا الشعب وطموحاته: الحرية والثورة.

تجدر الإشارة هنا إلى أن هذه القصائد وسواها من قصائد هذه المرحلة التي تناول الشاعر فيها موضوعات سياسية صراحة أو مداورة، مباشرة أو ترميزاً (لعلّ أهمّها «النبوءة الزائفة» **الديوان** I، ص ١٥٨ – ١٦٠؛ و«ابن الشهيد» I، ص ١٩٧ – ٢٠٠؛ و«فرار عام ١٩٥٣» I، ص ٢٠١ – ٢٠٤؛ و«ربيع الجزائر» I، ص ٦١٨ – ٦٢٩؛ و«أسير القراصنة» I، ص ٦٦٨ – ٦٧١) تبيّن أن اللاالتزام عنده لا يعني اللاموقف، وإنّما يعني عدم التقيّد بنظرة ثابتة والخضوع لمزاجيّة لا تستبعد الوقوع في التناقض أو الانزلاق إلى التهافت. وإذا كان هذا التهافت، باعتباره تردّياً في تقليديّة مبتذلة من التعبير، الصيغة الأسلوبية الأكثر دلالة على الوضع النكوصيّ العام للشاعر، فإنه لا يقتصر على هذا الجانب الفكرويّ الذي تنضح به قصائد **الهدايا** الأربع التي جئنا على ذكرها، بل إنه قائم كذلك وبصورة صارخة في قصيدتي الغزل التي يحتويهما هذا الديوان («حب شاعر» **الديوان** II، ص ٥٨٧ – ٥٨٩؛ و«خطاب وآلهة» II، ص ٥٩٠ – ٥٩١) واللتين تعتمدان، مثلهما مثل جميع القصائد الأخرى فيه، إلى جانب سطحيّة الرؤية وسخافة الصور، الأوزانَ الخليلية في أبيات تنضح في بنائها وتركيبها وفي استقلالها وأشطرها وقافيتها بشدّة المحافظة والاتباعية.

قد يكون في ما سبق من مقاربة موجزة لشخصيّة السيّاب وإنتاجه الشعريّ ما يتيح رؤية مجملة وعامّة تحدّد أهمّ القسمات الأساسية المميّزة فيهما، ويسمح بتبرير اختيار بعض القصائد باعتبارها ممثّلة أكثر من سواها لإبداعه الفنّي للدراسة. ولما كانت الدراسة النصيّة وحدها هي التي تقدّم التعليل الملموس على القيمة الجمالية الفعلية للأعمال الشعرية فإنها، في تناولها لهذه القصائد، تمكّن في الوقت نفسه من الحكم على مدى صحة الرؤية المذكورة وملاءمة الأحكام المتّصلة بها لموضوعها.

بيروت

(١) راجع العرض المفصّل لسيرته خاصة لدى عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب/ حياته وشعره** (بيروت، دار النهار، الطبعة الأولى ١٩٧١) وحسن توفيق: **شعر بدر شاكر السيّاب/ دارسة فنيّة وفكرية** (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى أيار ١٩٧٩) ومن أجل عرض موجز لهذه السيرة مقدّمة ناجي علوش لـ **ديوان بدر شاكر السيّاب** (مجلدان – بيروت، دار العودة ١٩٨٦) وهي في المجلّد الأوّل (ص هـ – ك ك ك) استعادة للدراسة التي كان الباحث قد نشرها في **الآداب** (بيروت، السنة ١٤؛ العدد الثالث: آذار ١٩٦٦، ص ٨٨ – ٩٢ و١٢١ – ١٢٣) وفي المجلّد الثاني (ص ٧ – ٨١) وتمهيد إيليا الحاوي في كتابه **بدر شاكر السيّاب/ شاعر الأناشيد والمراثي** (٤ أجزاء - بيروت، دار الكتاب اللبناني؛ د. ت.. الجزء الأوّل: ص ٥ – ١١).

(٢) هذا ما يؤكّده إيليا الحاوي حين يعلن انصرافه عن النظر في سيرة حياة الشاعر ومناسبات قصائده «لأن قيمة الشعر هي في ذاته، كامنة فيه وفي مستوى الإبداع الذي أوفى إليه به» (**بدر شاكر السيّاب/ شاعر الأناشيد والمراثي**، (٤ أجزاء)، الجزء الأوّل: **البواكير** ذكر سابقاً، ص ٢٥)، وإن كان الباحث لا يلتزم بهذا المبدأ في مقاربته لأعمال الشاعر حين يتّخذ من حياته مرجعاً للحكم عليها، كما في دراستِهِ لـ«حفار القبور» حيث يعلّل ما يعتبره «أثرى مقاطع القصيدة» بصدوره «عن معاناة فعلية لأزمة الرزق والعار» (ص ٨١)؛ ويرى في القصيدة تقمّصاً لاواعياً لعقد الكبت عند الشاعر أو تعبيراً عن ذاته الحقيقية الخفيّة الأنانيّة السلبيّة السادية المختلفة عن تلك الظاهرة المصطنعة المدّعية الالتزام بالثورة والشيوعية... (ص ٨٧...)؛ أو حين يتبنى معياراً للشعر يخرجه من لزوميته الموحى بها أعلاه لا ليرميه في الجانب المقابل لها وحسب، بل ليعيده أيضاً إلى متاهات الأطروحات القديمة والعقيمة كما يدلّ قوله في سياق دراسته لـ«أنشودة المطر»، حيث يلحظ الرابط الذهني والافتعال بدل «صدق المعاناة والتنازع» في بعض التشبيهات الواردة: «وقد كان معيار الشعر، منذ البدء، هو الصدق، فكيف نصدّقه وهو يجعل انهمار المطر كانهمار الدماء، وكيف نقتنع وهو يقرن بين اراقة الدماء والحب والأطفال والموتى، وهي متباينة الدلالة والمضمون!» (ص ١٩٠).

(٣) راجع **الآداب**، بيروت، السنة الثالثة؛ العدد الخامس: أيار ١٩٥٥، رئيف خوري: «الأديب يكتب للكافّة» (ص ٢–٨) ود. طه حسين: «الأديب يكتب للخاصة» (ص ٩–١٦). والملاحظ هنا أن موقف رئيف خوري واضح، إذ يميّز مجموعة من النظريّات في الأدب منها تلك التي تراه ترفيهاً أو التي تعتبره نقلاً للواقع أو تعتمده تغييراً للحياة نحو الأجمل والأفضل، ليعلن انتماءه إلى هذه الأخيرة؛ فالأدب العميق بالنسبة إليه هوذاك الذي لا يكتفي بالانفعال بقضايا ومشاكل الجماهير أي الكافة، بل يفعل بها ويعمل على تحويلها نحو الأحسن ويوجه الجماهير في هذا الاتجاه. بينما يبدو موقف طه حسين مراوغاً، قائماً على جملة من المصادرات والمزاعم الذاتية؛ فهو إذ يرفض القول بتوجه الأديب إلى خاصة أو عامة يؤكد على ذلك أن «الوظيفة الأولى للأدب أن يرفع الناس إليه لا أن يهبط هو إلى الناس» (ص ١٦).

(٤) يذكر رئيف خوري أن قضايا الكافة التي يعتبر الأديبَ مسؤولاً عن اتصاله بها والفعل فيها «تدور على أربعة محاور: الاستقلال الوطني والحرية الديمقراطية والعدالة الاجتماعية والسلم بين الشعوب، أو على تعبير أدق بين الدول ولا سيما كبراها» (المرجع السابق، ص ٦). والجدير بالملاحظة هنا أن هذه القضايا تمثّل اهتمام فئة من الملتزمين متّصلة بالشيوعيين متبنيّة بالإجمال لأطروحاتهم، على أن فئات أخرى لم تكن تتبنى القضايا نفسها، كما هو حال القوميين عامة الذين لم تكن قضيّة السلم العالمي من اهتماماتهم التي كانت تتصدّرها قضايا الوحدة وتحرير فلسطين...

(٥) بالإضافة إلى الأعمال المذكورة في الهامش رقم (١) راجع كتاب د. إحسان عباس: **بدر شاكر السيّاب/ دراسة في حياته وشعره** بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٩، ص ٨٩... وص ٢١٧...

(٦) هذا ما يذكره عام ١٩٥١ لمحمود العبطة الذي يثبت ذلك في كتابه **بدر شاكر السيّاب والحركة الشعرية الجديدة في العراق** (بغداد، ص ٨٨) كما يستعيده د. إحسان عباس في **بدر شاكر السيّاب** (المرجع السابق، ص ١٤٩ – ١٥٨) وفي **ديوان بدر شاكر السيّاب** (ذكر سابقاً، المجلّد الثاني ص ٢١٤ – ٢١٥).

(٧) يعلن السيّاب للعبطة كراهيته للشعر الذاتي «ويعتبر الشعراء الذاتيين عملاء للاستعمار حتى وإن لم يشعروا بذلك» ويقول: «أهم خطر يجب علينا أن نحاربه اولئك الذين ينشرون الأفكار الانحلالية ويحاولون أن يخدعوا الجماهير»... ويفضل الشعر السياسي على الذاتي مع توازيهما فنياً لأنه «انبل شعوراً واوسع نظرة» (عن إحسان عباس في المرجع السابق: **ديوان بدر شاكر السيّاب** ص ٢٢٦ – ٢٢٧).

(٨) عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ٨٩.

(٩) في رسالة له إلى د. سهيل إدريس مؤرّخة في ١٩ حزيران ١٩٥٤ يشير السيّاب إلى بعض معاركه ضد الشيوعيين العراقيين، فيخبره بما حصل بينه وبينهم من خلاف بصدد عريضة تأييد للجبهة الوطنية في العراق. فقد أصرّ السيّاب (ومعه كاظم جواد) على إدراج قضيتي فلسطين والمغرب العربي في عريضة تأييد منهاج الجبهة وعلى التأكيد على أهميّتهما، فرفض الشيوعيون ذلك، ورفض السيّاب (وجواد) التوقيع. ويؤكّد الشاعر تصميمه على خوض «المعركة حتى النهاية، فهي ليست معركة سياسية مؤقتة. إنها مسألة دفاع عن قيم وطنية وأدبيّة مهمّة. إننا نحارب الماكارثية الجديدة...» (**رسائل السيّاب**، جمع وتقديم ماجد السامرائي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى اب ١٩٧٥؛ ص ٦٣). كما يؤكّد على أن «القيم التقدمية الصحيحة هي ما ندعو إليه وليس ما يدعو إليه الخصوم وعلينا ألا نياس. إن الوضع الأدبي والسياسي في العراق يختلف كل الاختلاف عما هو عليه في بقية أجزاء الوطن العربي. فالسياسة والأدب عندنا ممتزجان بشكل يتعذّر معه الفصل بينهما»... (المرجع نفسه، ص ٦٤).

(١٠) يأخذ السيّاب في هذه الرسالة (المرجع السابق، ص ٥٩) على عبد الوهاب البياتي الذي كان يحظى باحتضان الشيوعيين العراقيين له ويدّعي الشعبية والديمقراطية – هذا الاحتضان الذي كان من العوامل التي باعدت بينه وبين الحزب الشيوعي العراقي (راجع حسن توفيق: **شعر بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ٩٢) لكنّ دفاعه عن آراء لنهاد التكرلي تتناقض مع هذا المفهوم.

(١١) راجع على سبيل المثال **ديوان بدر شاكر السيّاب** ذكر سابقاً، المجلّد الأوّل: «يوم الطغاة الأخير (أغنية ثائر عربي من تونس لرفيقته)» سنة ١٩٥٤ (ص ٣٧٥ – ٣٧٧) و«رسالة من مقبرة (إلى المجاهدين الجزائريين)» سنة ١٩٥٤ (ص ٣٨٩ – ٣٩٣) و«في المغرب العربي (إلى المجاهد العربي الكبير مصالي الحاج)» سنة ١٩٥٦ (ص ٣٩٤ – ٤٠٢ والإهداء ورد في **الآداب** بيروت، السنة الرابعة، العدد الثالث: آذار ١٩٥٦، ص ٦) و«بورسعيد» سنة ١٩٥٦ (ص ٤٩٢ – ٥٠٨) بمناسبة الاعتداء البريطاني – الفرنسي – الإسرائيلي عام ١٩٥٦ على مصر بعد تأميم جمال عبد الناصر قناة السويس)... وفي مداخلة الشاعر تحت عنوان «وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث»، في المؤتمر الثاني للأدباء العرب الذي انعقد بين ٢٠ و٢٧ أيلول ١٩٥٦ في بلودان – سورية، يؤكّد أن وظيفة الأدب هي تصوير الصراع بين الإنسان والشرّ الذي يتمثّل اليوم «في الاستعمار وقواه وما يعتمد عليه من فئات» (**الآداب** بيروت، السنة الرابعة، العدد ١٠: تشرين الأوّل ١٩٥٦، ص ٢٢) كما يؤكّد أنه من دعاة الواقعية أو الالتزام وإن ميّز واقعيتَهُ بانها كتلك التي قدّمها ستيفن سپندر في محاضرته «الواقعية الجديدة والفن»... (المرجع نفسه، ص ٢٣).

(١٢) عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٢٣. وهو ما لم يكن غائباً عن وعي السيّاب كما تدلّ على ذلك رسائله إلى يوسف الخال في ٤ آذار ١٩٥٨ حيث يشير إلى أن الشعراء الذين يديرون مجلة **شعر** كـأدونيس ونذير العظمة ويوسف الخال «من أنصار الحزب القومي الاجتماعي» وتظهر في إنتاج بعضهم «روح» معيّنة... (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ٨١)؛ وإلى جبرا إبراهيم جبرا في حزيران ١٩٦١ حيث يذكر كتابته «سلسلةً طويلة من المقالات ضد الشيوعية أثناء فترة المد الفوضوي أحدثت ضجة وكان لها أثر كبير» كواحدة من المزايا التي يسجّلها في طلب التحاقه بجامعة لندن للحصول في حال الموافقة على منحة للدراسة هناك من قبل المنظمّة العالمية لحرية الثقافة... (المرجع نفسه ص ١١٥)؛ وإلى عبد الكريم الناعم في ١٣ تموز ١٩٦١ حيث يوضح أن «رابطة صداقة شعرية» هي التي تربطه بيوسف الخال وعدد من أقطاب **شعر** بالرغم من اختلافه «وإياهم من حيث الاتجاه السياسي»... (المرجع نفسه، ص ١١٦)؛ وإلى يوسف الخال في ٣ آب ١٩٦١ حيث ينهي كلمته بملاحظة يرجو فيها من الخال أن ينشر مقالاً له «في إحدى الصحف اللبنانية باستثناء جريدة

البناء، أو أي جريدة تمتّ للقوميين السوريين بصلة» (المرجع نفسه، ص ١٢٠).
(١٣) في رسالة كتبها الشاعر إلى يوسف الخال في ٤ مارس ١٩٥٨ يقول: «الشيوعيون وحدهم يصرّون على أن يكتب الشاعر بلغة وأسلوب يفهمهما الجمهور. أما نحن فعلى العكس منهم، نكتب - بل يجب أن نكتب - أشياء فوق مستوى الجمهور.. فهو متخلّف حضارياً. وإذا اردنا مماشاته، فعلينا أن نتخلّف ثقافياً وحضارياً، أن نتنازل عن العمق وعن الفن وعن أشياء كثيرة. الشعر - ككل الفنون الرفيعة في عصرنا هذا - ليس مقصوداً به أن يكون للجميع، ولا أن يكون أداة سياسية» (**رسائل السيّاب** ذكر سابقاً، ص ٨٠). ويتطلّع إلى أن يرى **شعر** «وقد احتضنت قضية الشعر خالصة، دون أي طابع سياسي أو حزبي (...) إن تحقيق ذلك الابتعاد عن السياسة هو لصالح مجلة **شعر** ولصالح حركة الشعر الجديدة» (المرجع نفسه، ص ٨١).
(١٤) عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٠٦.
(١٥) يذكر د. إحسان عباس في **بدر شاكر السيّاب**... (سبق ذكره) أن الشاعر في مقالاته المشار إليها تملّق قاسماً «زعيمنا الأوحد» و«الزعيم الأمين» و«الزعيم الفذّ» الذي أحبّه أكثر من ماركس ولينين (ص ٢٩٨) منادياً «يا أعداء الشيوعيّة اتّحدوا»، موضحاً: «نعم إنّنا نلتقي مع الاستعمار في عدائنا للشيوعية؛ ولكن ماذا في ذلك؟ أيصحّ أن نفكّر بالله وننكر وجوده لأن المستعمرين من مكارثي وماك آرثر وتشرشل يؤمنون به؟» (ص ٢٩٩) مؤكداً: «مكارثي أشرف بألف مرّة من كثير من الذين يعتبرهم الشيوعيون قادة كباراً» (ص ٢٩٩). راجع ما ورد بصدد المكارثية في موقف سابق له في الهامش رقم (٩).
(١٦) المرجع نفسه كما ورد في **ديوان بدر شاكر السيّاب** (سبق ذكره) المجلّد الثاني، ص ٢١٦.
(١٧) راجع حسن توفيق: **شعر بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ٢٩ حيث يرجح الباحث أن إسقاط الشاعر لهذه القصيدة من الديوان المذكور راجع إلى الناشر «دار مجلة **شعر** التابعة للمنظمة العالمية لحرية الثقافة، وعلى هذا فإنه ليس من المعقول أن تنشر قصيدة يهاجم فيها صاحبها المستعمرين»... مع أن مجلة **شعر**، بالرغم من علاقتها الوطيدة بالمنظمة العالمية لحرية الثقافة، لم تكن تابعة لها، وأن الديوان يضم مجموعة من القصائد التي تتضمّن هجوماً من الشاعر على المستعمرين مثل «رسالة من مقبرة» و«في المغرب العربي» و«إلى جميلة بوحيرد»...
(١٨) **ديوان بدر شاكر السيّاب** (سبق ذكره) المجلد الأوّل: «مدينة بلا مطر» (ص ٤٨٦ - ٤٩١) و«سربروس في بابل» (ص ٤٨٢ - ٤٨٥) و«إلى جميلة بو حيرد» (ص ٣٧٨ - ٣٨٨) و«رؤيا عام ١٩٥٦» (ص ٤٢٩ - ٤٤١)...
(١٩) **رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١١٧.
(٢٠) عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٢٢ - ١٢٣.
(٢١) في رسالة بعث بها السيّاب إلى يوسف الخال من البصرة في ١٩٦١/٤/٤ يخبر فيها هذا الأخير أنه انتهى من كتابة محاضرته إلى مؤتمر روما، وأنها جاءت «مليئة بأفكار تتّفق وأفكار منظّمة الثقافة الحرّة... من حيث نظرتنا (أسرة مجلة **شعر**) إلى الالتزام ونظرة الآخرين (ناظم حكمت والبياتي وجماعتهما) إليه (...) أصابتني تجاه «الالتزام» ردّة كالتي أصابتك حين كتبت «قصائد في الأربعين» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٠٦). وهو يؤكّد في رسالة إلى جبرا ابراهيم جبرا مؤرخة في ١٩٦١/٩/١٨: «أصبحتُ من المؤمنين بعدم ضرورة الالتزام» (المرجع نفسه، ص ١٢٢). وفي المحاضرة التي ألقاها في المؤتمر العديد من المغالطات، وهو يعدّ نفسه فيها من الشعراء التموزيين الذين انصرفوا عن الالتزام إلى المشاكل الذاتية خلافاً للملتزمين من شيوعيين وقوميين. (**بدر شاكر السيّاب في حياته وأدبه** بيروت، منشورات أضواء، ١٩٦٦، ص ١١٧ - ١٢٣) وقد اعتبرها بلاطة «عجولة سطحية» (**بدر شاكر السيّاب**.. ذكر سابقاً، ص ١٢٤). وفي المؤتمر يبدي جون هنْت سكرتير المنظّمة العالمية لحرية الثقافة استعداد المنظمة لتقديم منحة دراسية في إحدى جامعات إنكلترا إلى السيّاب (المرجع نفسه، ص ١٢٦) في ما يبدو مكافأة وتشجيعاً له على الاتجاه الجديد الذي كان يمضي فيه. كما التقى في المؤتمر مرتدين عن الشيوعية، مثل الشاعر الإنكليزي ستيفن سپندر والروائي الإيطالي اينياسيو سيلوني كانت المنظمة حريصة على أن يتمثّل اتجاههم الفكري في المؤتمر (حسن توفيق: **شعر بدر شاكر السيّاب**.. ذكر سابقاً، ص ١٠٨) علماً أن سپندر وسيلوني مثّلا مجلتي **إنكاونتر** البريطانية **وتمپو پريزنته** الإيطالية وهما من المجلات العديدة التي أنشأتها هذه المنظمة في العالم (عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٢٣ - ١٢٤).
(٢٢) عيسى بلاطة: المرجع السابق، ص ١٢٣، **ورسائل السيّاب** (سبق ذكره) ص ١٢٨.
(٢٣) **رسائل السيّاب** (مذكور) ص ١٥١ ص ١٦٢.
(٢٤) ترجم السيّاب لهذه المؤسّسة كتابين وراجع ثالثاً وقدّم له، كما يذكر عيسى بلاطة، مشيراً إلى أن تمويلها كان يتمّ من مواطنين أميركيين وشركات أميركية والحكومة الأميركية التي يرجح أن دعمها المالي لها كان يتمّ «في محاولة لمكافحة الشيوعية ونشر المعلومات الأميركية في العالم» (**بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١١٨). وقد توسّط السيّاب يوسف الخال للحصول منها على عقود لترجمة بعض الكتب (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً ص ١١٩). وكان جبرا ابراهيم جبرا من المتعاملين مع هذه المؤسسة، ولما عرض على السيّاب مشاركته في ترجمة كتاب لها ردّ الشاعر مرحباً مستكثراً حصتَهُ فيه ليكثر بالتالي نصيبه من المكافأة (المرجع نفسه، ص ١٢٨؛ راجع أيضاً ص ١٤٩ و١٦٠ وفي كتاب بلاطة المذكور هنا ص ١٥٢...).
(٢٥) يكتب السيّاب إلى ادونيس في ١٩٦٣/٤/٥ مشيراً إلى آخر قصيدة له: «إن هذه القصيدة ستحدثك عن كثير من مشاعري واتجاهي الجديد في الحياة، رغم أنها ليست ذاتية. ما لي وما للعالم، كيفما سار فليسر، رغم أن صوتاً تحت ذلك الصوت يهمس: كلا.. إنه عالمي ويهمّني الاتجاه الذي يسير فيه» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً ص ١٣٥). بيد أنه في رسالة إلى جبرا إبراهيم جبرا بعد ذلك بحوالي شهر على الأرجح يقول: «أنا الآن لا أكتب إلا شعراً ذاتياً. أما القصائد الملتزمة فنادرة ندرةً تكاد تساوي عدم الوجود» (المرجع نفسه، ص ١٦٤). وهذا ما يؤكّده في رسالة إلى عاصم [الجندي] مؤرخة في ١٩٦٣/٩/١١ حيث يقول: «لا أكتب، هذه الأيام، إلا شعراً ذاتياً خالصاً. لم أعد ملتزماً. ماذا جنيت من الالتزام؟ هذا المرض وهذا الفقر؟...» (المرجع نفسه، ص ١٧٧).
(٢٦) يذكر سامي مهدي في مقال له عن السيّاب («السيّاب والموت») أن أزمات الشاعر المرضية دفعته إلى التقرّب إلى الله بالنذور والقرابين، وفي إحدى المرّات نذر لعلي بن أبي طالب علّه ينجيه، فلمّا أفلت وأبلّ وفى نذره (**الآداب**، بيروت، السنة الثالثة عشرة، العدد الرابع: نيسان ١٩٦٥، ص ٢٠). وفي رسالة مؤرخة في ١٩٦٣/١٢/٢٤ إلى توفيق [صايغ] (رئيس تحرير مجلة **حوار** التي كانت تصدرها في بيروت المنظمة العالمية لحرية الثقافة) يقول السيّاب: «انتظرني في الربيع. وسنذهب معاً لتقديم نذري إلى سيّدة حريصا وإلى الشيخ الأوزاعي» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٩٣). ولعل هذا التهافت الفكري والنفسي هو الذي جعل الشاعر آخر أيامه يهجس بهلوسات عن إبليس والجن والأرواح (عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٦٣).
(٢٧) في رسائل السيّاب إلى د.سهيل إدريس تبرز إشارات إشادة وتعظيم يصعب اعتبارها مقتصرة على المجاملات التقليدية كما يتّضح في وصفه سنة ١٩٥٤ لرسالة وصلته منه بأنها «شاهد جديد على نبل نفسك، وكبر قلبك، وإخلاصك في العهد الذي قطعته على نفسك بخدمة المجموعة العربية وأدبها السائر نحو النور...» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ٥٨). وهو ما يكرّره تقريباً بعد حوالي أربعة أشهر حين يصف رسالة لإدريس إليه بأنها «كانت دليلاً جديداً على نبل معدنك وكرم نفسك. وإني لأشكر الله الذي أنعم عليّ بأن تكون أخاً لي» (المرجع نفسه، ص ٦٧). وإذ يذكر في مناسبة أخرى دفاعه (وكاظم جواد) عن **الآداب** في وجه من كانوا يهاجمونها، فإنه يقول: «إن الأدب الشعبي الذي تنشره **الآداب**، هذا الأدب الذي يمجّد كفاح الشعب العربي في سبيل كرامته وحرّيته واستقلاله، هو مساهمة فعّالة منها في قضية السلام» (المرجع نفسه، ص ٦٢). ويعتبر أن ظهور قصة سهيل إدريس «الرائعة» «رسالة إلى أمي» قد «جاء حجراً ألقم الكلاب النابحة» (المرجع نفسه، ص ٦٢ - ٦٣). وسنة ١٩٥٦ يخبر د. إدريس أنّه ذكر لمن وَسَّطَهُ البياتي لمصالحتهما أنّ شرط هذا الصلح هو الاعتذار من د. ادريس ومجلة **الآداب** «بالصورة التي يراها الدكتور سهيل مناسبة» ويطلب منه تزويده برأيه في ذلك «لأسير وفقاً له» (المرجع نفسه، ص ٧٠). وفي رسالة منه إلى د. إدريس بعد ذلك بسبعة أشهر يبدأ على النحو التالي: «تحية عربيّة طيّبة، وبعد فإني غارق فيما تسديه إليّ من فضل. وأرجو

دائماً أن أكون محققاً لحسن ظنك بي، وأن أوفّق إلى إرضاء قرّاء مجلّتنا القومية الشريفة، **الآداب**...» (المرجع نفسه، ص ٧٤).

(٢٨) بالرغم من أن الرسائل التي حصل عليها ماجد السامرائي هي جزء من رسائل السيّاب، فإن المثبتة منها لم ترد أحياناً بكامل نصّها (المرجع السابق، ص ٦ – ٧). وهكذا يتراءى التعريض بمجلة **الآداب** بدون وضوح في رسالة الشاعر إلى يوسف الخال في نيسان ١٩٦١ (المرجع نفسه، ص ١١١). وفي رسالة اخرى إلى هذا الأخير في آب ١٩٦١ يشير السيّاب إلى مقال له يردّ فيه على **الآداب** و«بعض كتّابها» ويلوح التهكّم في قوله: «يبدو أن دكتورنا إدريس فقد أعصابه نتيجة النجاح الساحق الذي تناله مجلة **شعر** وشعراؤها ومناصروها» (المرجع نفسه، ص ١٢١) كما في إلماعه إلى الرشاش الذي أصاب سلمى الخضراء الجيوسي «من قلم دكتور **الحي اللاتيني**» (المرجع نفسه، ص ١٢١). وفي رسالة ثالثة في شباط ١٩٦٢ يهنئ الشاعر الخال بمجلة **أدب** التي كان الأخير قد أطلقها في بيروت آنذاك وكتب افتتاحيتها، ويعرِّض بالدكتور «سهيل إدريس وأضرابه» معتبرا إيّاهم من أولي الزيف... الذين لا بد أن ينفضحوا (المرجع نفسه، ص ١٣٣). وفي رسالة رابعة في ٦ آذار ١٩٦٢ إلى يوسف الخال أيضاً تعريض بالدكتور ادريس حال الحذف دون تبين حيثياته (المرجع نفسه، ص ١٣٧). ومن الجدير بالذكر هنا ما قام به السيّاب من تراجع كذلك عن اتفاقه مع د. سهيل إدريس بخصوص إصدار ديوان شعري له عن دار الآداب. فرداً على ما يبدو اقتراحاً من هذا الأخير يكتب السيّاب إليه في ١٩٥٦/٣/٤ قائلاً: «أشكرك على عرضك الكريم. وسأعدّ العدّة منذ الآن لتهيئة ديوان من الشعر، وقد كلّفت الأخ محيي الدين (اسماعيل) بكتابة مقدّمة له، وسأحرص على جعله مما يظهر في أسواق العراق» (المرجع نفسه، ص ٧٣). وهو يؤكّد له قبيل لقائهما في سورية للمشاركة في مؤتمر الأدباء العرب الثاني في الفترة الممتدّة من ٢٠ إلى ٢٧ أيلول ١٩٥٦: «سنلتقي في بلودان، وسأسلّمك الديوان الذي أعكف على استنساخ قصائده وتبويبها» (المرجع نفسه، ص ٧٤). وهو ما لم يفعله، وإنما يتّفق لاحقاً مع مجلة **شعر** التي أصدرت ديوان **أنشودة المطر** سنة ١٩٦٠. وفي رسالة له إلى عبد الكريم [الناعم] في ١٩٦١/٧/١٣ يعيد حملة **الآداب** عليه إلى هذه المسألة (المرجع نفسه، ص ١١٦) مع اضطراب في التأريخ والتعليل (المرجع نفسه، ص ١١٦؛ وقارن بما ورد ص ٩٤ و٧٤).

(٢٩) راجع الهامش رقم (٢١) هنا، وما ورد في إحدى رسائله في تمّوز ١٩٦١ من أن حركة **شعر** هي الحركة «التي تمثّل الاتجاه الصحيح للشعر العربي الحديث» (المرجع نفسه، ص ١١٦).

(٣٠) راجع رسالته إلى ادونيس في تموز ١٩٦٣ حيث تظهر اللهجة التهكميّة في ما يخصّ مجلة **شعر** وشوقي أبي شقرا واضحة. فبعد أن يلحظ أن ليس لأدونيس من منافس وأنه سينطلق في ميدان الشهرة خارج جماعة **شعر** بعد أن انفصل عنها، يقول: «وهنيئاً لـ**شعر** بشعرائها الباقين» ماء إلى حصان العائلة «وهلمجرا»... (المرجع نفسه، ص ١٧١).

(٣١) يرجح عيسى بلاطة أن يكون السيّاب نظم أولى قصائده في الثورة، «يوم ارتوى الثائر» عام ١٩٥٨، ولم ينشرها. وينقل عن مؤيّد العبد الواحد أن الشاعر أضاف إليها بمناسبة إلقائها في احتفالات العيد الثالث للثورة سنة ١٩٦١ بيتين في مديح قاسم، وفي تألّق ميناء البصرة بها (**بدر شاكر السيّاب**... سبق ذكره، ص ١٠٣ و١١٧ و٢٠٤ – ٢٠٥؛ راجع أيضاً **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلّد الثاني ص ٥٦١ – ٥٦٦) والبيت الخاص بالميناء هو الأخير (الثاني والثلاثون...). أمّا ذاك الخاص بقاسم فهو الثامن والعشرون:

عبد الكريم الذي جرى بثورته   ماء ونوراً كغيم ممطر لمعا

وله فيه أيضاً قصيدة «ليلة القدر» التي يرجّح نظمها عام ١٩٦١ (راجع **ديوان بدر**... II، ص ٥٦٧ – ٥٧٧) و«يا أبا الأحرار» التي نشرت في **العهد الجديد** ببغداد في تمّوز ١٩٦٢ (المرجع نفسه، ص ٥٣١ – ٥٣٢)، وإلى هذه الأخيرة يشير على الأرجح في رسالته إلى أدونيس في ١٩٦٢/١/١٣ حيث يقول: «لم أكتب شيئاً منذ مجيئي من بيروت، إلا قصيدة شكر لزعيمنا [عبد الكريم قاسم] وسأنشرها في إحدى الصحف العراقية قريباً» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٤٦).

(٣٢) حصل الانقلاب على قاسم في ٨ شباط ١٩٦٣ والشاعر في لندن، فيسارع إلى تأليف قصيدتين ويكتب إلى جبرا في ١٥ شباط ١٩٦٣: «هنيئاً لكم بهذه الثورة العربية الجبّارة التي أزاحت عنكم الكابوس الشعوبي اللعين. (...) كتبت قصيدتين في تحيّة الثورة المباركة (...) سأكتب العشرات من القصائد عن جرائم العهد القاسمي البغيض بعد أن أعود إلى وطني...» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٥٥). راجع **ديوان بدر**... ذكر سابقاً، المجلد الثاني: «ثورة ١٤ رمضان» (ص ٥٨٢ – ٥٨٦) والمجلّد الأوّل: «قصيدة إلى العراق الثائر» (ص ٣٠٩ – ٣١١).

(٣٣) عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، ص ٩٦.

(٣٤) حسن توفيق، **شعر بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، ص ١٠٠.

(٣٥) عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، ص ١١٧.

(٣٦) المرجع السابق، ص ٨٨، و**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ٢٠٠.

(٣٧) راجع **ديوان بدر شاكر السيّاب** ذكر سابقاً، المجلّد الأوّل: «الوصية» (ص ٢١٧) و«أحبيني» (ص ٦٣٩) و«ليلة وداع/ (إلى زوجتي الوفية)» (ص ٦٤٩) و«يا غربة الروح» (ص ٦٦٠) و«أم كلثوم والذكرى» (ص ٦٦٤) و«القن والمجرّة» (ص ٦٨٧) و«لوي مكنيس» (ص ٦٩٤) و«إقبال والليل» (ص ٧١٦)...

(٣٨) يعتبر د. كمال خير بك ديوان **أنشودة المطر** الذي تنتمي معظم قصائده إلى الفترة الخاصة بالتزام الشاعر «بمثابة القمّة في تطوّر السيّاب، وبعدها تبدأ مرحلة من الانحدار الفني، وما يشبه منعطفاً تضيع نهايته القاصية في وادي الموت» (**حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر/ دراسة حول الإطار الاجتماعي – الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية**، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلّف، بيروت، دار الفكر، الطبعة الثانية ١٩٨٦ (الطبعة الأولى ١٩٨٢) ص ٤٦).
ولا يبتعد حكم ناجي علوش كثيراً عن هذا التقويم، فهو يرى أن شعر السيّاب في المرحلة الأخيرة التالية لـ**أنشودة المطر** (من ١٩٦١ إلى ١٩٦٤) «لا جديد فيه. إنه شعر ذاتي وانفعالي وغثّ في أحيان كثيرة...» («بدر شاكر السيّاب» في **ديوان بدر شاكر السيّاب** ذكر سابقاً، المجلّد الأوّل: ص ث ث). ويشير عيسى بلاطة كذلك إلى تحوّل شعر السيّاب منذ أواخر عام ١٩٦٢ إلى ما يشبه اليوميات، ويرى أن جودته انحدرت أحياناً إلى «مستوى التعبير النثري» (**بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، ص ١٤١).

(٣٩) بعد **أنشودة المطر** (١٩٦٠) نشر السيّاب **المعبد الغريق** (١٩٦٢) و**منزل الأقنان** (١٩٦٣) و**شناشيل ابنة الجلبي** (١٩٦٤). وفي رسالة كتبها إلى توفيق صايغ في ٢٩ تموز ١٩٦٣ يشير إلى ديوانه الأخير (الجاهز لدي في انتظار الناشر) معتبراً أنه «أحسن آثاري الشعرية حتى الآن. وأريد أن أتفوّق على نفسي مرّة أخرى في الديوان الذي يليه. ساعدني على ذلك. أظن أن ديواني **منزل الأقنان** كان نكسة في تطوري الشعري. **المعبد الغريق** أحسن منه كثيراً» (**رسائل السيّاب**، ص ١٧٤). لكنه ما يلبث أن يكتب إليه بعد أقل من ثلاثة أشهر (في ١٩٦٣/١٠/١٤): «أجلّت فكرة نشر ديواني الجديد، لأن في نيّتي حذف بعض قصائده التي أراها دون مستوى سواها...» (المرجع نفسه ص ١٨١). راجع كذلك عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**...، ص ١٤٥.

(٤٠) بالرغم من تحدّر السيّاب من أصول اجتماعية على حظّ من الغنى والرفاهية المعتدلين نسبياً (عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... سبق ذكره، ص ١٨ – ١٩) فإن الأزمة الاقتصادية التي عصفت بجدّه في صباه (المرجع نفسه، ص ٣٠) بالإضافة إلى ابتعاد أبيه عنه (المرجع نفسه، ص ٢٤) جعلاه في وضع دقيق اقتصادياً، كان على الأرجح دافعه إلى التوجه إلى دار المعلمين العالية التي كان التعليم فيها مجانياً، وكانت توفّر السكن لطلابها الداخليين وتؤمن الوظيفة لخريجيها (المرجع نفسه، ص ٣٣). وجاءت المصاعب التي واجهها في مجالات العمل بعد التخرّج لتضعه في أحيان كثيرة في أزمات حادّة عبّرت عنها رسائله وقصائده (راجع **رسائل السيّاب** ذكر سابقاً، ص ٨٤ و١٠٤ و١٠٦ و١١٩ و١٢٨ و١٣٣ و١٣٥... **ديوان بدر شاكر السيّاب** ذكر سابقاً، المجلّد الأوّل: «غريب على الخليج» ص ٣١٧ – ٣٢٣، و«جيكور والمدينة» ص ٤١٤ – ٤١٩، و«نسيم من القبر» ص ٦٧٢ – ٦٧٥...). ويذكر سامي مهدي في مقالة «السيّاب والموت» (سبق ذكره) أن الشاعر كان صريع مركبات نقص عديدة، وقد حكمت نفسيّته عقد كثيرة، أبرزها: «عقدة الفقر» (ص ٤٦) وأن هذه العقدة هي التي دفعت السيّاب للعمل السياسي وسبّبت له الفشل في أكثر من علاقة حب، وكانت وراء عجزه عن معالجة مرضه... ويرى مهدي أن الفقر ارتبط لديه بالموت، وأن عوزه كان يدني شبح الموت منه... (ص ٤٦).

(٤١) يكتب السيّاب إلى خالد الشواف في ١٩٤٢/١١/٢٣: «أنت مثلي محروم من العاطفة، لا يرى قلباً يخفق بحبّه؟». ويشكو حرمانه عاطفة الأمومة وهو ابن اربع – وفي الحقيقة كان ابن ستر – ويقول: «مرّت السنون وأنا أهفو إلى الحبّ، ولكنّي لم أنل منه شيئاً ولم أعرفه». ويذكر أن حب جدّته له كان يعوّضه هذا الحرمان، ويتساءل: «أفيرضى الزمن العاتي.. أيرضى القضاء أن تموت جدّتي – أواخر هذا الصيف –؟.. فحرمت بذلك آخر قلب يخفق بحبي ويحنو عليّ.. أشقى من ضمّت الأرض..» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١١). وفي مقدّمة ديوانه **أساطير** (١٩٥٠): «فقدت أمي وما زلت طفلاً صغيراً فنشأت محروماً من عطف المرأة وحنانها وكانت حياتي وما تزال كلّها بحثاً عمن تسدّ هذا الفراغ، وكان عمري انتظاراً للمرأة المنشودة، وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة» (ورد لدى عبد الجبار عباس: «الحب والمرأة في شعر السيّاب» **الآداب** بيروت، السنة الرابعة عشرة، العدد الثاني: شباط ٩٦٦، ص ٦). راجع أيضاً ما سبقت الإشارة إليه في الهامشين ٣٦ و٣٧، وقصائد الحب الطاغية في معظم دواوينه خاصة **ديوان بدر**.. سبق ذكره، المجلّد الثاني: «خيالك» ص ١٤٩ – ١٥١، والمجلّد الأول: «أحبيني» ص ٦٣٩ – ٦٤٣، و«كيف لم أحببك» ص ٦٦٦ – ٦٦٧.

(٤٢) يصفه عيسى بلاطة على هذا النحو: «كان ضئيلاً، قصير القامة، ضعيف البنية وكان أسمر البشرة، ذا شعر كثيف أسود فاحم. وكانت أذناه كبيرتين وبارزتين إلى الجانبين كأنهما يدا إبريق. وكانت جبهته الضيّقة تساعد على جعل وجهه الطويل الناحل يبدو قاصر النمو. ولم يكن فمه العريض ليخفي أسنانه الكبيرة الناتئة قليلاً، فقد كانت تسيطر على أدنى افترار لشفتيه. وكانت ذقنه الصغيرة الحادّة تحت أنفه الطويل تبدو مثل نقطة تحت علامة التعجّب!» (**بدر شاكر السيّاب** ذكر سابقاً، ص ٢٩). ويذكر أنه «في دخيلة نفسه كان يعتقد أنه قبيح» (المرجع نفسه، ص ٢٩ – ٣٠) وكان «يزداد شعوراً بقبح منظره وهو يمرّ بمرحلة المراهقة» (المرجع نفسه، ص ٢٩). وفي دار المعلّمين العليا «كثيراً ما قال لزميله في الصف سليمان العيسى إنه كان مقضياً عليه بالفشل والإخفاق في الحب بسبب دمامة وجهه. وكان زميله يحاول تشجيعه حتى يتغلّب على هذا الشعور ولكن دون جدوى» (المرجع نفسه، ص ٤٣).

(٤٣) قد يكون دالاً على ذلك ما يذكره السيّاب في إحدى رسائله لخالد الشوّاف عام ١٩٤٤ من أن خياله في سفرة شاقّة «إلى الجانب الآخر من شطّ العرب» قد نسج رواية عنوانها «موت الشاعر»... (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ٢٨). وفي رسالة أخرى للشوّاف سنة ١٩٤٦ يصرّح بالمعاناة الأليمة التي وافته بها خيبته و«الهوى البكر» حتى تمكّن اليأس والموت من نفسه وشعره، وبفشله في تغيير هذا الوضع حتى نذر نفسه «للألم والشقاء، واليأس والفناء» (المرجع نفسه، ص ٣٩). وفي رسالة ثالثة إلى الشوّاف نفسه يرجح ماجد السامرائي أنها تعود إلى صيف ١٩٤٦ يروي السيّاب حلماً يرى فيه أنه يعطي صديقه «صورة بيّنة عن خواطري المحمومة وأفكاري المشؤومة» فهو يجد نفسه راقداً في قبر «مستوحد غريب، في مقبرة القرية، تحت الحصى والتراب، في ظلمة بلهاء، ما أسعفها لونٌ من الألوان، يكاد ثقل الثرى يخنقني خنقاً...» والدنيا ربيع مزهر فيهتف «من أعماق اللحد البارد: «رباه.. أفي الربيع النضير، يطويني القبر!» ويكمل: «كنت، طوال هذه الفُرقة الفكرية، أفتكر بالموت، وأتمنّاه، تظلم عقلي الملتهب، بنار الثورة الحاقدة، إن ظننت أنني عايشته بين هذه الخواطر... هيهات، هيهات، للعاطفة كنت أعيش، ومن ينبوعها الكدر، أو جدولها الصافي، اترعت أقدامي...» (المرجع نفسه، ص ٤٩ – ٥٠). ويبدأ رسالة إلى صالح جواد الطعمة في ١٩٤٧/٥/٧ بالقول: «أكتب إليك وأنا في أشدّ حالات المرض وأقساها، ولكنّني أحسّ أن للوحشة وطأة أثقل من وطأة المرض...» ثم يشير إلى متابعته هذه الرسالة بعد أكثر من أسبوع «من المرض الملح، والشفاء الكاذب – وقد انتكست الآن، بعد أن ذهبت جهود الأطباء هباء، وذهب معها ما أملك من دراهم قليلة وأصبحت أنتظر ما يأتي به الغد من جديد، والداء يزداد عنفاً! ولكني مطمئن إلى شيء واحد: هو أنّني لن أموت في القريب العاجل، لأن في الموت راحة، وقد قدّر لي ألا أرى راحة، وأن أجتاز محناً كثيرة غير هذه المحنة». (المرجع نفسه، ص ٥٣ – ٥٤). راجع كذلك **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلّد الثاني: «رثاء جدّتي» ص ١٠٢ – ١٠٤، و«يا ليل» ص ١٤٥ – ١٤٨، و«المساء الأخير» ص ١٥٦ – ١٥٨، و«شاعر» ص ١٥٩ – ١٦٠، و«السجين» ص ١٧٢ – ١٧٤...

(٤٤) راجع بشكل خاص **ديوان بدر شاكر السيّاب** سبق ذكره، المجلّد الأوّل: «يوم الطغاة الأخير» ص ٣٧٥ – ٣٧٧، و«رسالة من مقبرة» ص ٣٨٩ – ٣٩٣، و«في المغرب العربي» ص ٣٩٤ – ٤٠٢، و«تموز جيكور» ص ٤١٠ – ٤١٣، و«رؤيا في عام ١٩٥٦» ص ٤٢٩ – ٤٤١، و«النهر والموت» ص ٤٥٣ – ٤٥٦، و«المسيح بعد الصلب» ص ٤٥٧ – ٤٦٢، و«مدينة بلا مطر» ص ٤٨٦ – ٤٩١.

(٤٥) في هذه المرحلة (١٩٦١ – ١٩٦٤) يضحي التعبير عن العوز الساحق استجداء مذلاً، وهو يحتل حيزاً كبيراً ولافتاً في رسائله، منذ رسالته إلى يوسف الخال في ٣ آب ١٩٦١ حيث يعلن له أنه «مفلس، مفلس تماماً» ويطلب منه تدبير كتاب له كي يترجمه (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١١٩) وصولاً إلى رسالته إلى توفيق صايغ في ١٩٦٤/٥/٢ حيث يصرّح أنه «في حاجة ماسّة إلى ١٠٠ دينار (٨٠٠ ل.ل.)» (المرجع نفسه، ص ١٩٨) مروراً برسالته إلى مدير عام الموانئ العراقية اللواء الركن مزهر الشاوي في ١٩٦٢/٥/٥ وفيها: «بائس أنا، يا سيّدي، شقيّ غاية الشقاء (...) أنا محتاج للمساعدة يا سيّدي...» (المرجع نفسه، ص ١٤٢؛ راجع أيضاً الصفحات ١٣٣ و١٣٥ و١٣٧ و١٣٩ ، و١٤١ و١٤٤ و١٥٠ و١٥٢ و١٦٠ و١٦٢...). ولما كان ارتباط هذا العوز بالمرض العضال الذي أخذ في هذه المرحلة في التفاقم وثيقاً فإن تفاعلهما لديه كان يضعه في مواجهة مباشرة مع الموت الذي تتصاعد قوّة حضوره باطّراد مع اشتداد المرض واليأس من الشفاء (راجع قصائده في **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلد الأوّل: «سفر أيوب» ص ٢٤٨ – ٢٧٦، و«منزل الأقنان» ص ٢٧٧ – ٢٨٠، و«أسمعه يبكي» ص ٢٨٧ – ٢٨٩، و«يقولون تحيا...» ص ٦٤٤ – ٦٤٦، و«من ليالي السهاد» ص ٦١٨ – ٦٢٩، و«نسيم من القبر» ص ٦٧٢ – ٦٧٥، و«المعول الحجري» ص ٧٠١ – ٧٠٣...). ويشير السيّاب نفسه إلى ارتباط حضور الموت لديه بغياب الالتزام كما يدلّ على ذلك قوله في إحدى رسائله إلى جبرا إبراهيم جبرا في ١٩٦١/٩/١٨ إنه أعدّ سبع قصائد جديدة بعضها «يتراوح بين السبعين والمائة بيت. أصبحتُ من المؤمنين بعدم ضرورة الالتزام. أكثر هذه القصائد تدور عن الموت والموتى والعالم السفلي» وأحسنها عن مقبرة أم البروم... (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٢٢). وفي المقابل يضحي التلهف على الحب والحنان تهالكاً متعاظماً، وارعن على امرأة مستحيلة، بقدر ما كان الشاعر متنامي العجز وبقدر ما كانت المرأة قصية الحضور حين لا تكون غائبة في الموت أو مندثرة في الماضي البعيد.. كان دور الغرام الذي كان يغذيه وحده وينسج بمفرده أساطيره يقوم على حبّه العجزَ والموت وتأكيد الحيوية والحياة (راجع **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلّد الأول: «شبّاك وفيقة» ص ١١٧ – ١٢٤، و«شناشيل ابنة الجلبي» ص ٥٩٧ – ٦٠١، و«كيف لم أحببك؟» ص ٦٦٦ – ٦٦٧، و«هدير البحر والأشواق» ص ٢٣٢ و٢٣٥، و«أحبيني» ص ٦٣٩ – ٦٤٣...) حتى ليمكن القول إن قصائد هذه المرحلة جميعها تقريباً تنهض دلالياً على التعارض بين قطبي الموت والحب، على تنوّع في الصيغ واختلاف في التشكل لا يخفيان حتى في أشدّ حالاتهما التباساً انبناءَ القصيدة وتوزعها على هذا الأساس.

(٤٦) قارن رسائله قبل ١٩٦٠، خاصة تلك التي كتبها إلى خالد الشوّاف صيف ١٩٤٦ كما يرجّح ماجد السامرائي ذلك (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ٤٩ – ٥٢) وإلى د. سهيل إدريس في ١٩٥٤/٣/٢٥ (المرجع نفسه، ص ٥٨ – ٥٩) و١٩٥٤/٦/١٩ (المرجع نفسه، ص ٦٢ – ٦٤) و١٩٥٦/٣/٤ (المرجع نفسه، ص ٧٢ – ٧٣) و١٩٥٨/٥/٧ (المرجع نفسه ص ٨٢ – ٨٣)، وإلى يوسف الخال في ١٩٥٨/٥/٤ (المرجع نفسه ص ٨٠ – ٨١) وأدونيس في أواخر عام ١٩٥٩ كما يرجّح السامرائي (المرجع نفسه، ص ٨٥ – ٨٦) وفي ١٩٦٠/٣/١٢ (المرجع نفسه، ص ٩٠ – ٩١...) وفيها طرح ومعالجة للعديد من القضايا والشؤون الثقافية والإبداعية، برسائله بعد ١٩٦٠، خاصة تلك التي كتبها إلى يوسف الخال في ١٩٦١/٤/١٠ (المرجع نفسه، ص ١١١ – ١١٢) و١٩٦١/٤/٣٠ (المرجع نفسه، ص ١١٣) وإلى جبرا إبراهيم جبرا في ١٩٦٢/٢/٨ (المرجع نفسه، ص ١٢٨) و١٩٦٢/٢/٢٠ (المرجع نفسه، ص ١٢٩ – ١٣٠) و١٩٦٣/١/٣٠ (المرجع نفسه، ص ١٥٢ – ١٥٤...) وفيها سطحية لافتة حتى في مقاربة أحداث أدبية أو أمور شخصية مهمّة. لاحظ على سبيل المثال ذلك الاهتمام الذي يبديه إزاء بعض العناصر الاستهلاكية بشكل شبه هوسي (المرجع نفسه، ص ١٣٨ و١٤٨ و١٥٨ و١٦٨ و١٦٩ و١٧٦...). وأما بالنسبة لشعر السيّاب فراجع الهامشين الواردين أعلاه (٣٨) و(٣٩) وأنظر على سبيل المثال ما يذكره إحسان عباس عن قصيدة

«جيكور امي» من انها كانت اكثر قصائده إخفاقاً (**بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ٤٠٣) وما يقوله عيسى بلاطة بصددها: «وزن هذه القصيدة فوضى زعمها بدر تجربةً عروضية في ملاحظة هامشية» (**بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٤٤) وقارن بجيكورياته في **انشودة المطر**.

(٤٧) راجع مقدمة ناجي علوش في **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ش وش ش وما بعدها. وحسن توفيق: **شعر بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، ص ١٢٤... و٢٢٩... ٢٨٧...

(٤٨) اختلف الباحثون في تعيين المراحل المختلفة في شعر السيّاب، لكنهم يكادون يجمعون على تمييز شعره قبل ١٩٦٠ عنه بعد ذلك. فسيمون جارجي يجعل هذا الشعر في مراحل ثلاث: الأولى إعدادية منذ البدايات حتى ١٩٦٠، تتحوّل جيكور فيها من واحة ونعيم إلى قبر بموت أمّه... والثانية ايوبية تنضح بالألم ويتخلّص الشاعر فيها من الالتزام ونشد التحرّر، وهي تبدأ مع **المعبد الغريق** الذي كُتبت قصائده في ١٩٦١ - ١٩٦٢... والثالثة محورها الموت وقد لازمه مع اشتداد مرضه وسعى فيها لأن يكون موته بعثاً (**بدر شاكر السيّاب في حياته وادبه**، ذكر سابقاً، ص ٢٥ - ٢٨). والالتباس واضح بصدد تعيين المرحلتين الأخيرتين والتفاوت كبير في المدى الذي تحتله الاولى (عشرين سنة) مقابل الأخيرتين (أربع سنوات لكلتيْها). ومن التعسّف والخطل اعتبار شعر المرحلة الأولى الذي يتضمن أفضل قصائده إعدادياً، لكن الإيحاء من هذا التقسيم واضح بأن مرحلة ما بعد الالتزام وهي مرحلة التقارب والتعاون مع المنظمة العالمية لحرية الثقافة - المدعومة من المخابرات المركزية الأميركية - التي كان جارجي ممثلاً لها في المنطقة العربية(؟) هي مرحلة النضج والاكتمال!

أما د. إحسان عباس فإنه يميز من منظور زمني نفسي فني خمس مراحل في حياة السيّاب وشعره (من ١٩٤١ إلى ١٩٤٥ ثم من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٣، فمن ١٩٥٤ إلى ١٩٥٦، ومن ١٩٥٧ إلى ١٩٦٠، ومن ١٩٦١ إلى ١٩٦٤) لا تبدو تسمياتها مقنعة ولا محددة. ومع تجاوز لصيغها الشعرية يلحظ فيها اختلاف في المعايير ينزع عنها طابع الاشتراك والوحدة. فـ«البحث عن النخلة» و«سلال الصبار في بابل» مثلاً تختصان بحياة الشاعر ودلالات قصائده، ومن الصعب الادعاء بأنهما تقتصران على المرحلتين الأولى والرابعة - وهو ما يعترف به عبّاس بالنسبة للأولى -. أما «البحث عن الملحمة» كما يسمّي عبّاس المرحلة الثانية فهي خاصة بالشكل أو النوع الشعري للتعبير، في حين تعبر «تجلّي ارم» - المرحلة الثالثة - عن رؤية فكرية أو بعد دلالي في الإنتاج الشعري. لا يمنع هذا الاختلاف الباحث من جعل بدايات الأخيرة (الثالثة) في السابقة عليها (الثانية) (راجع **بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، خاصة الخاتمة ص ٤٠٥ - ٤١٨) على أن التقسيم الزمني للمراحل لا يخلو من الصحة، إنما ينبغي أن يعتمد بشأنه منظور مختلف موحّد المعايير كما سنبيّن ذلك لاحقاً.

يقرُب توزيع عيسى بلاطة لشعر السيّاب إلى خمس مراحل والاختلاف في المعايير المعتمدة لذلك من عمل عباس. فـ«البحث عن الحب والاطمئنان» (المرحلة الأولى) و«المرحلة المأساوية» (الأخيرة) خاصتان بحياة الشاعر ووضعه النفسي، بينما تحيل «المرحلة الرومنطيقية» (الثانية) و«الواقعية الاشتراكية» (الثالثة) على مدارس فنية وأدبية، و«المرحلة التموزية» (الرابعة) على طرق خاصة في التعبير الشعري. وخلافاً لما لوحظ من تقسيم زمني صحيح للمراحل لدى عباس، فإن تقسيم بلاطة (من البدايات حتى ١٩٤٢ ثم من ١٩٤٣ إلى ١٩٥٣، ومن ١٩٥٤ إلى ١٩٥٦، ومن ١٩٥٧ إلى ١٩٦٢، ومن ١٩٦٣ إلى ١٩٦٤) لا يتّفق ومعطيات حياة الشاعر أو إنتاجه الشعري (راجع عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً). وبلاطة هو الوحيد بين الدارسين الذين اتيح لنا الاطلاع على أعمالهم، الذي لا يجعل من عام ١٩٦٠/١٩٦١ حداً فاصلاً بين مرحلتين، إذ يجتمع العامان لديه في مرحلة واحدة (الرابعة: «التموزية») بالرغم من الموقع أو الانعطاف المحوري الذي يشغله هذا التاريخ في حياة الشاعر وإنتاجه.

يكاد من جهة أخرى تقسيما ناجي علوش وحسن توفيق أن يأتيا متطابقين وبتسميات للمراحل متقاربة. فالأوّل يجعل شعر السيّاب في أربع مراحل: الرومانسية (١٩٤٣ - ١٩٤٨) فالواقعية (١٩٤٩ - ١٩٥٥) فالتموزية أو الواقعية الجديدة (١٩٥٦ - ١٩٦٠) فالذاتية (١٩٦١ - ١٩٦٤) (**ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ش...). وهو ما يأخذ به توفيق على بعض تعديل وتحسين إذ يجمع المرحلتين الثانية والثالثة («الواقعية» و«التموزية أو الواقعية الجديدة») في واحدة يطلق عليها تسمية الواقعية الملتزمة بشقيها الماركسي والقومي (من ١٩٤٩ إلى ١٩٦٠) ويخلّص التسميات المعتمدة من قبل علوش من بعض اضطرابها فيجعل المرحلة السابقة على الواقعية الملتزمة (الأولى) رومانسية مبكرة (من ١٩٤١ إلى ١٩٤٨) والمرحلة اللاحقة عليها (الثالثة) ارتداداً إلى الرومانسية (من ١٩٦١ إلى ١٩٦٤) (**شعر بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٢٣... و٢٨٦...). وهذان التقسيمان الأخيران يغفلان ما يرد في **اعاصير** من قصائد وضعت قبل ١٩٤٩ لا تقل «واقعية» عن تلك التي الحقاها بالمرحلة التي تحمل هذا الاسم لديها.

(٤٩) **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلّد الثاني ص ٨٩ - ٢٠٦.

(٥٠) المرجع السابق ص ٢٧١ - ٣٦٦. وعلى هذا المرجع نفسه يحيل لاحقاً ما يطلق عليه اختصاراً «**الديوان**» في المتن.

(٥١) المرجع نفسه، ص ٤٣ وما بعدها...

(٥٢) نالت مسألة الريادة في «الشعر الحر» اهتماماً ملحوظاً من قبل الباحثين، وشارك الشعراء انفسهم في النقاش الذي احتدم بشأنها منذ الخمسينيات وهو الذي نجد أصداءه في كتاب نازك الملائكة **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت، دار العلم للملايين: الطبعة السادسة ١٩٨١ - الطبعة الأولى ١٩٦٢ - ص ١٤ وما بعدها وص ٣٥ - ٤٩ و٦٧ - ١٩٢...) وفي مجلة **الآداب** (بيروت) خاصة أعداد نيسان ١٩٥٤ (ك.ج: «حول الشعر الحر...» ص ٦٩) وأيار ١٩٥٤ (جلال الخياط: «الشعر الحر أيضاً...» ص ٥٨) وحزيران ١٩٥٤ (بدر شاكر السيّاب: «تعليقان» ص ٦٩) وتموز ١٩٥٤ (كاظم جواد: «تعليقات أيضاً» ص ٥٧) وآب ١٩٥٤ (بدر شاكر السيّاب: «عَلَّنا ننتهي من هذا!» ص ٦٠)... ومقدمة ناجي علوش لـ **ديوان بدر شاكر السيّاب** (ذكر سابقاً، المجلد الأوّل ص هـ - ش) المتميزة بتحديد أهم العوامل التاريخية - الفكروية التي أطلقت حركة «الشعر الحر» أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات. وقد قام حسن توفيق بجهود تستحق التنويه لاستقصاء بدايات هذا الشعر واستجلاء مساهمات الروّاد الأوائل فيه (**شعر بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ٢٤٨ - ٢٧٥...). ولا يتيح المجال هنا التوقّف عند هذه المداخلات المتفرّقة وإنما نلمع إلى بعض الإشارات البارزة التي تخرج التعرض لهذه المسألة من الإطار الضيّق المحصور ببعض الأسماء أو بعض التواريخ لتضعها ضمن حركة تاريخية شعرية متطورة ونامية، كما هي الحال في ما ذكرته الملائكة من محاولات تجديد شعري في هذا الاتجاه منذ ١٩٢١ في العراق (**قضايا الشعر المعاصر**، ذكر أعلاه ص ١٥) وما اثبتته، بالرغم من ادعاءاتها المفرطة الذاتية، من حكم بأن الشعر العربي في تلك المرحلة (أواخر الأربعينيات) كان قد نضج واكتمل واصبح مُهَيَّأً لأن يفرض حضوره الإبداعي بغض النظر عن الأشخاص الذين بدأت على أيديهم عملية التجديد (المرجع نفسه، ص ١٧). وهذا ما كان ناجي علوش قد بيّنه منذ ١٩٦٦ حين ركّز على الأهمية الحاسمة لعام ١٩٤٨، الذي شهد «نكبة فلسطين» و«بداية انهيار المجتمع العربي التقليدي» في إطلاق حركة الشعر الحر... (**الآداب**، بيروت، السنة ١٤، العدد الرابع، آذار ١٩٦٦، ص ٨٨، ومقدّمة **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، ص هـ). جدير بالتنويه أيضاً ما كان قد أعلنه بدر شاكر السيّاب، بالرغم من أحكامه المفرطة الذاتية هو الآخر، من أن الأهمية في هذه المسألة لا تتعلّق بهوية الذي بدأ كتابة الشعر الحر، بل بجودة الإنتاج الشعري، وأن الشعر الحرّ يتعدّى مسألة التفاعيل وعددها وتوزيعها «فهو بناء فني جديد»، وأن الشعراء العرب حتى حينه (١٩٥٤) كانوا ما زالوا في طور التجربة ينجحون حيناً ويفشلون أحياناً، وأن «شاعر هذا الجيل العربي» الذي ربما لم يولد بعد سيُكبر جهودهم... (**الآداب**، بيروت، السنة الثانية، العدد السادس: حزيران ١٩٥٤، ص ٦٩).

(٥٣) د. إحسان عباس: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٤٧، وما بعدها وص ٤٠٥ وما بعدها... وحسن توفيق: **شعر بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٢٠...

(٥٤) إذا صحّت ملاحظة جامع قصائد السيّاب من أن الشاعر كتب «يوم ارتوى الثائر» «إبان ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ولم ينشرها في حينها، وقد القاها في ذكرى الثورة الثالثة...» (**ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلّد الأوّل: ص ٥٦١ - هـ(١)) فإن هذه القصيدة القائمة على وزن البسيط الخليلي تشكل الاستثناء العروضي الوحيد في هذه الفترة (الثالثة).

يوتوبيا الرجل الفقير!

طراد الكبيسي

لم يترك فينا السيّابُ «جمهوريةً» على غرار جمهورية أفلاطون، ولا مدينة فاضلة على غرار مدينة الفارابي أو القديس أوغسطين في «مدينة الله».. كما لم يُقدّم لنا ما هو نقيض المدن الفاضلة - يوتوبيا مضادّة - تُصوّر العالم الذي يخشى أن يكون عليه على نحو «مزرعة الحيوان» لجورج أورويل، أو «الجزيرة» لهكسلي - مثلاً.

لكن لو أخذنا «النصّ» بوصفه من إنتاج المؤلف، وأنه يدلّ على الحالة الخاصة التي وَجّه المُؤلِّفُ انتباهَهُ إلى العالم[1]، فإنّ السيّابَ ترك فينا رؤياه المرتعبة من حالة العالم القائم («مدينة بلا مطر») من جهة، ومن العالم الذي يخشى أن يؤول إليه («من رؤيا فوكاي») من جهة ثانية. ومن نماذج الصورتين وكلتاهما مُفزعة، وبنزعة مَنْ لم يغادر رومانسيّته، حاول أن يُخيِّل برؤية قَبْليّة، هيتروبوتوبيا، هي ما دعاها بـ«العودة إلى جيكور».

إذنْ، فالمُتخيَّل النصّي، هنا، يمكن أن يقوم مُقاماً يوتوبيّاً. بمعنى أننا قد لا نجد المجتمع الكامل أو العالم الذي نتمنّى أن نعيش فيه، أو الذي نخشى أن نعيش فيه، لكنّنا نجد نماذج تتخطّى المعنى إلى ما يشكّل ايديولوجيا مثالية (يوتوبيا) يُجلّيها النصُّ من خلال الانتقاءات المرجعيّة التي يفرزها السياق، وهي خلاف «القصديّة» المُعلنة أو ما يُسمّى بالحدث.

لقد جاء النصُّ السيّابي منذ البداية ردَّ فعله على العالم، أو على عالمِهِ بأنساقه الفكرية والاجتماعيّة والسياسيّة. وحين نتفحّصُ هذا النصَّ نجد أنه: إمّا يدعم معايير يسعى لإقامتها، وإمّا مضاداً ينتهك المهيمن ويسعى لإعادة تنظيم العلاقة بين الإنسان وعالمه.

وعلى سبيل المثال، لم يكن أمام السيّاب - ذاك الشاب القروي، بحكم التربية والبيئة والقيم الريفيّة المهيمنة (كما كُنّا جميعاً نحن المُتحدّرين من القُرى) - غير أن ينزع في حُبّهِ إلى أفلاطونيّة مُتوهَّمَة. فاعتقد، وباعتبارهِ صاحبَ موهبة، أنه يمكنه أن يُنظّم العلاقة الإنسانية، بعيداً عن اشتراطات المدينة وفي مقدّمتها المال والجاه. ولكنْ حين «زاحمه على حُبّهِ مزاحم وفضّلت المراةُ التي أَحبَّ، عليه رجلاً لا يُحْسِنُ الشعر ولكنه يملك المال» اكتشف أن مثاليّته هذه مثاليّةُ مَنْ لا يملك من حطام الدنيا غيرَ قيم وأخلاق ظنَّ أنه قادر أن يُجابه بها العالم أو يُغيّره. فكانت الصدمةُ الأولى التي تبيّن فيها الشاعرُ ضعْفَهُ. فتكسّر ولم يُجْبَر. ثُمّ توالت الانكسارات مع توالي الارتطامات بماديّات المدينة وأخلاقيّاتها غير الفاضلة. فتحول عن صورة العالم كما يريد، إلى صورة العالم كما يخشاها، تلك الصورة التي جسّدها في مطوّلاته: («حفّار القبور»، و«الأسلحة والأطفال»، و«المومس العمياء») وفي قصائد مثل: «مدينة بلا مطر» و«من رؤيا فوكاي» و«قافلة الضياع» و«سربروس في بابل».. إلخ.

لهذا السبب، ولأنَّ صورةَ الطفولة (القرية) ظلّت ماثلةً راسخةً في ذهنهِ، وبالمقارنة بين القرية والمدينة، فقد اشتدتْ لديه نزعةُ الحنين، وربّما الهروب، إلى القرية - إلى عالم البدْءِ (وفي البدء كان الفقير). فهو جوهر إنسانيّتِهِ وفاجعته في الوقت نفسه.

على أية حال.. إذا أمكننا أو جاز لنا، أن نعتبر «الجيكوريّات» محاولةَ السيّاب في إقامة يوتوبيا، أو هيتروبوتوبيا مغايرة - رغم استحالتها كما سنلاحظ - فما هي الصورة المثاليّة، المخيَّلة لجيكور - كعالم متكامل، أو فردوسٍ أرضي ينعم فيه الإنسانُ بالراحة والطمأنينة؟ وهل يمكن اعتبارُها «العالم» الذي يُحقّق الحياةَ المثلى للإنسان، أم هي الرَّحِمُ الذي يودُّ المرءُ الاختباءَ فيه هرباً من جحيم الآخر/ الخارج؟

لقد جاءت عودةُ السيّاب إلى جيكور - كما قلنا - بفعل عاملين رئيسين. الأوّل: مزاحمة المدينة وصَدّها لهذا الريفي الذي لا يُحسن، ولا يملك، من الحياة غيرَ قول الشعر. وليس بالشعر وحده يحيا الناس في المدينة. فكان هذا الخلل في التوازن بين المادي والروحي، أنْ سَحَقَ الماديُّ الروحيَّ في كينونة السيّاب.

والعامل الثاني: هو النزوع الرومانسي المتأصّل إلى عالم الطفولة والبراءة والبساطة. فكانت «جيكور»، في وعيه ولاوعيه،

(١) يُنظر مقال فولفغانغ ايزر: «آفاق نقد استجابة القارئ» مجلة **الثقافة الأجنبية** العدد الأول ١٩٩٤/ ص ٥.

دائماً هي العالم المضاد لكل ما هو ملوّث - إنْ لم تكن هي الطُهْرُ والحياة ذاتها!

لكنّ مشكلة السيّاب وجيكور معاً، انهما كلاهما بات مقتولاً، ملوّثا. فالسيّاب قَتَلَتْه ولوّثَتْهُ المدينةُ، كما أحاطتْ بجيكور دروبُ المدينة ولوّثتها، وبات مستحيلاً إعادتهما إلى الطهارة البِكر. فالقرية (جيكور)، ونتيجة لما حصل من تغييرات وعدوان المدينة عليها أخلاقياً ومادياً، لم تعد المكانَ الذي يُحقّق حُلمَ الإنسان بالكمال. لقد انفرطت العلاقاتُ الاجتماعيةُ القديمة، واستشرت الأهواءُ الذاتيةُ والمصالحُ الفردية، وبات ما يحكم حياةَ الناس ومسارهم في القرية مماثلاً إلى حدٍ كبير لما يحكم حياة الناس ومسارهم في المدينة. بل وبفعل وسائل الاتصال وتشابك العلاقات والمنافع المادية المتبادلة والتنامي العشوائي للمدن والقرى في عالمنا الثالث، أصبح الفارقُ ضئيلاً جداً بينهما: مدن كالقرى، وقرى كالمدن... هذا إذا لم نقل - كما يقال - إنّ العالم قد بات بأكمله أشبه بقرية صغيرة.

***

ينزع السيّاب في بناء «يوتوبيا جيكور» إلى مُقاربة شبه نصيّة لأسطورة تموز وعشتار البابلية: موتٌ، فبعثٌ، فنشور. لكنّ السيّاب، كما هو في عموم مساره الفكري، يبدو دائماً منفعلاً، مشوّشاً، سريع الاستجابة للأحداث التي عصفت بالاستقرار الفكري والوجودي للفرد العراقي في عقْدَي الخمسينات والستينات من هذا القرن. وكان حظُّ السيّاب منها كبيراً: مرضٌ، وإحباطات سياسية وفكرية ومعاناة حياتيّة طالتْ حتى لقمة العيش.. لذا فـ«الجيكوريّات» التي تمتد لمرحلتين من حياة السيّاب وتاريخ العراق (بعضها في الخمسينات في عهد النظام الملكي، وبعضها الآخر في الستينات بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ في النظام الجمهوري) تتخلّلُ الأسطورةَ البابلية دون أنْ تُعيدَ تركيبتها الأساسية، معنىً أو مبنى.

في المرحلة الأولى، جيكور ميتةٌ لا أمل في قيامتها: فهي صحراءُ تزفر الملح.. عطشى.. لأنّ الإنسان، باني الحضارات والمدن، «أسَفٌ من نفسه وانهار انهيارَ العمود»، «حُلمُه الخبزُ والأسمالُ والنعلُ واعتصارُ النهود».

لكن مع هذا، ومن قبيل التشبُّث بالأمَل وتحدّي النظام الملكي والبطولة الدون كيشوتيّة - ربّما - يصطنع السيّابُ لنفسه، دورَ المخلِّص:

«جيكورُ.. ستولدُ جيكورُ:
النُوْرُ سيورقُ والنُورُ،
جيكورُ ستولدُ من جُرْحي،
من غصّةِ موتي، من ناري.
سيفيضُ البيدرُ بالقمح
والجرْنُ سيضحكُ للصُبح».. إلخ.

فضلت المرأة التي أحب عليه رجلا لا يحسن الشعر ولكنه يملك المال!

فقدت جيكور براءتها، فكانت العودة إليها مثل عودة الابن الضال ولكن إلى بيت أصابه الخراب!

.. رغم أنه يعاني الموتَ والكراهيَةَ وضعفَ الوسيلة، ولا بعثَ مع هذهِ ولا قيامة.

لقد بدا السيّاب أعزلَ، مُنهكاً، مرتعباً حين بدا له العالُم، آنذاك، أشبه بالكابوس المرعب الذي يكاد يُطبق على الروح بأذرعه الأخطبوطية الهائلة. ولكنه مع ذلك أبقى باب الخلاص مفتوحاً ما دامت الحياةُ لم تتوقّف؛ وعشتار التي لم تصلح حبيبةً مُساعفةً قد تكون أمّاً ناهضةً لنجدةِ وَلدِها.

وهكذا في المرحلة الجيكورية الثانية، تتجلّى جيكور - الأمُّ: «بابَ ميلادنا الموصول بالرَّحِمِ». فهي أفياء من الشجر، و«زمن» يمشي بنا، أو نمشي به.. وهي - ربُّما - «وفي خاطر اللّه..» من قبل أن توجد في الوجود المنعدم.. فهي أقرب إلى «الجنّة» التي خلقها اللّهُ قبل خلقهِ آدم، ليسكن فيها آدم.. ثمّ يرتكب الخطيئةَ ليُطرد منها.. فهي، إذنْ، المواجهةُ بين الإنسان وقدرهِ، أو هي الملاذ الذي نهرب إليه من قسوة الحياة[٢].

لكنّ جيكور من جهة أخرى، تظهر عجوزاً ولّى صِباها، وميتة كَمَنْ ضربها زلزالٌ. فلم تبق سوى أطياف ذكرياتٍ لحبيبات، هُنَّ الأخريات مجردُ أسماء (هالة، وفيقة، إقبال). لقد رأى السيّابُ في جيكور مأساته كما هي مأساتها، مُمثّلةً بالصراع بينها وبين القدر الذي يعمل على تهديمهما، دون أن يستطيع هو ولا هي أن يفعلا شيئاً. فجاهَدَ في أن يقيم حالةً من التوازن بين الداخل والخارج، بين الماديّ والمثالي، ولكنْ بعد فوات الأوان. فجيكور فقدتْ براءَتها البِكْر، وتلوّثت وسُدَّتْ عليها جميعُ المسالك.. وهكذا جاءت «العودةُ إلى جيكور» مثلَ عودة الابن الضال، ولكنْ إلى بيتٍ أصابَه الخرابُ، فهو خرائب وأطلال.. أو عودةِ الولد إلى أمهِ، فإذا هي لا رَحِمٌ يُدفئ ولا ثَدْيٌ يُرضع.. أو عودةِ المرتدّ إلى ربِّهِ، ولكن بعد أنْ قامت القيامةُ ووُضعت الأقلامُ وجفّت الصُحُفُ!

وهكذا باتتْ «جيكور» أقربَ إلى اليوتوبيا المستحيلة[٣].. يوتوبيا الرجل الفقير الذي نَعسَ ونام عند بوابات «إرم» ظنّاً منه أنّها ماتزال على حالها، في حين أنها اختفت من الوجود.. وباتت في العَدَم!

بغداد

---

(٢) ديوان **المعبد الغريق**، قصيدة «أفياء جيكور».

(٣) كتابنا **النقطة والدائرة** - بغداد ١٩٨٧، مقال: «جيكور السيّاب واليوتوبيا المستحيلة».

من الحلم إلى الأسطورة
قراءة في المتخيل الرمزي عند السياب

ماجد السامرائي

١ - ١ : إذا صحّ أنّ قراءة شاعرٍ ما تنطلق مِنَ الحوار معه للكشف عن دواخل عمله، فإنّ هذهِ القراءة لعمل السيّاب الشعري تزعم لنفسها شيئاً من هذا. فهي قراءة تنطلق من النظر إلى رؤياه الشعرية بدءاً من كونها رؤيا تتّجه بالإنسان إلى ما يحقّق له الخلاص الأرضي.

وإذا كان «سارتر» قد رأى أنّ مهمة الشعر تتمثّل بخلق أسطورة الإنسان.. فإنّ إنسان السيّاب كان، على الدوام، يحقّق في تجربته نوعاً من اللقاء، الفريد والمثير معاً، بين «ذاته» و«العالم». وفي هذا المسار نجده يمرّ، دائماً، «عَبْرَ الثنايا الأكثر سريّة للروح والتناقضات الممزّقة للوجود.»(١)

ولعلّ ما قاله «جورج لوكاتش» الشاب - في كتابه: **الروح والأشكال** - مشدّداً على مطالبة «الشعراء والنقّاد أن يقدّموا رموزاً للحياة ويعطوا الخرافات والأساطير الباقية طابعاً يوضح تساؤلاتنا» - هو ما نجد تحقّقاته في عديد من قصائد السيّاب - وخصوصاً في ما كتبه منذ مطالع الخمسينات حتى وفاته العام ١٩٦٤ - وهي التي نستطيع أن نميّز فيها حركتين أساسيتين، هما:

- **حركة المشهد السردي**، وفيها نجد الشاعر يعتمد على معطيات إدراكه الشخصي؛ فهو يستخدم الحقائق، الشخصية منها والعامة، بما يجعل هذه المعطيات تتمظهر في قصيدته في مستويين: يتصل الأول منهما بالملاحظات والحقائق المباشرة (كما في «الأسلحة والأطفال» و«المومس العمياء» وسواهما من القصائد التي تأخذ المجرى التصويري/ التعبيري المماثل)... ويقوم الثاني على بناء علاقة بين وحدات السرد استناداً إلى ما يتجمّع عنده من ملاحظات وحقائق، مقدّماً بها رؤية داخلية للأشياء، والعلاقات. هذه «الرؤية - الرؤيا» هي التي تحكم، عنده، موقف السارد (الراوي - في معظم القصائد)، محدّدة موقعه مما يسرد؛ وهذا ما يتجلّى في معظم قصائد **أنشودة المطر** (١٩٦٠)، وفي عديد القصائد التي كتبها في خلال مرحلة المرض (١٩٦١- ١٩٦٤)..)

- والحركة الأُخرى هي: **الحركة المرئية للأشياء** التي يستخدم الشاعر فيها مقدرته على الملاحظة، وطاقته التصويرية، وتمكُّنَهُ من لغته التي يتابع بها هذه الحركة..

إلاّ أنّ هذه «الحركة المرئية» كثيراً ما تتّصل، عنده، بالحركة الداخلية (الذاتية والنفسية) لتتحقق معانقته للحقائق الجوهرية (أو ما يراه، هو، كذلك..)

٢ - ١ : لا أجد عبارتين أصدق تمثيلاً لرحلة السيّاب، شعرياً، بين البدء والنهاية من عبارتين لخّص بهما «السير جيمس فريزر» بداية رحلته ونهايتها في كتابه الشهير: **الغصن الذهبي** حيث يقول في وصف البداية: «الريح في الأشرعة: قلوعنا تتلقّفها، ونغادر ساحل إيطاليا وراءنا لزمن ما...». وأما النهاية فيقول فيها: «رحلة اكتشافنا الطويلة قد انتهت، وها سفينتنا تطوي أشرعتها المتعبة، أخيراً، في الميناء.»(٢).

فرحلة «فريزر» تكاد تكون الرحلة عينها التي مضى فيها السيّاب شاعراً بين تجربتين كانتا من أغنى التجارب في شعرنا العربي المعاصر.. وأعني بهما: **التجربة التموزية**، التي ازدادت غنىً برموز: الميلاد، والموت، والبعث، والتجدّد مواجهةً لواقع كان يريد هدمه لإعادة بنائه.. **والتجربة الأيّوبية**، بكل ما لاحقه فيها، من صور الموت، والانهيار، والجفاف..

وقد بنى الكثير من معطيات التجربتين على ما نجد فيه «متخيَّلاً أُسطورياً»، أو محايثاً لما هو أُسطوري.

فالأسطورة - كما تقوم في ذهن السيّاب، - **متخيَّلاً**، تماماً كما هي لغةً: الحديث الذي لا أصل له... إلاّ أن السيّاب أخذ هذا «المتخيَّل الرمزي» متمثلاً فيه «قوى الحياة» و«قوى

الطبيعة»، بأشخاص جعل لأفعالهم، ومغامرة حياتهم، معاني رمزية[٣].

إنّ «المتخيَّل»، عنده قوّة، يرينا من خلالها صور الأشياء الغائبة. هذه القوّة هي التي يحدّدها «الفارابي» بأنّها «قوة حاكمة على المحسوسات، ومتحكمة عليها، وذلك أنّها تُفرد بعضها عن بعض، وتُركّب بعضها إلى بعض تركيبات مختلفة، يُتّفق في بعضها أن تكون موافقةً لما حُسّ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس.»

فالمخيلة، هنا، هي «قوّة الإبداع» في المتخيّل. فهي «تتصرّف في الصور الذهنية بالتركيب، والتحليل، والزيادة، والنقص[٤]». وفي هذا، نجد السيّاب يقيم العديد من قصائده على ما يسمّى بـ «التخيّل المبدع» الذي يستمد عناصره من الوجود، فيركّبها تركيباً جديداً، فاسحاً المجال فيها للرؤى والأحلام أن تنسج نسيجها الخيالي – الذي قد لا تكون له صلة فعلية بالوجود الحقيقي المتحدَّث عنه (كما في قصيدته: «أحبّيني»).

الكتابة عند السياب محطة الوجود الأخيرة: فهي هاوية تنفجر بضياء مطلق وتنطوي على ظلام مطبق في الوقت نفسه!

[٣ – ١]: وتأسيساً على ما سبق، نضع لقراءتنا هذه ثلاث مقدّمات اصطلاحية، تبدأ **بالخيال، فالتخييل، ثم المتخيَّل** – باعتبار توحدها جذراً، وتقاربها معنى، وإن كان كل مقترب منها يرسم مدىً من أمداء تطور علاقة الشاعر بما هو شعري أساساً. وهذا ما يحتّم، ثانيةً، النظر إلى المنجز الشعري للشاعر من خلال رؤية جديدة للموضوع – كما نطرحه في بُعْده هذا..

فإذا كان كل من الخيالي، والتخييلي، والمتخيَّل يرتبط، في هذه الحال، بما هو كشفي.. فإنّ الجهد الذي ينصبّ على قراءته ينبغي أن يكون جهداً استكشافياً عمودياً في المقام الأوّل، فضلاً عن مستواه الأُفقي.. لنقف، في هذه القراءة، على المعنى، والدلالة، ونتبيّن المنطق الداخلي الذي يحكم علاقة الشاعر بموضوعه[٦].

إنّ «الخيال» موجود في أساس المبنى الفني لقصيدة السيّاب – حتى في ما كان له من بدايات أُولى، بل في تلك البدايات تخصيصاً. وما إن حملتْ هذه القصيدة قدرتها على التشكل الفنّي التحديثي، حتى اتجهتْ صوب الطاقة الكامنة في الرمز ففجّرتْه، ليصبح «التخييل» و«المتخيَّل»، بطابعهما الرمزي المتشكّل، عنصرين أساسين فيها.. ويغدو «الخيال» و«الخيالي» شيئاً هامشياً في المبنى الفني والتعبيري للتجربة الشعرية التجديدية، ويأخذ بالتنحّي لصالح هذا التشكل الجديد الذي أصبح معه «المعنى» أعمق دلالة، وأبعد أثراً[٧]. وهذا هو ما يدعونا إلى وضع هذه التجربة في مستويين: **أفقي**، تفحصاً لصورة هذا «المتخيَّل» وتمظهراته الرمزية وعناصره الموضوعية.. **ورأسي**، بالنظر إلى بنية القصيدة ورصد تغيّراتها الداخلية وتحوّلاتها.

[٤ – ١]: قد لا تكون **الذاكرة**[٨] **والمخيّلة** التقتا لقاء تآلف وأُلفة كما التقتا عند السيّاب – وخصوصاً في مرحلته الشعرية الأخيرة. فإنْ كان قد استند في هذا اللقاء إلى إبداع بلغة شعرية متميّزة، فإنه ارتفع بهذه اللغة إلى مستوى من التعبير جعل لهذا «اللقاء» مقوّماته الفنية والمعنوية[٩].

سيبرز عمل الذاكرة، أكثر ما يبرز، في مرحلته الشعرية الأخيرة – وكأنّ مخزون هذه الذاكرة كان ينبّه حواسّه فيوقظها، لتتلمّس الكثير من الصور، والحيوات، والمشاهد، والذكريات التي لم يجرّدها من وجودها الحسّي، على الرغم من غيابها حالةً ومشهداً. كانت تنقل ردود فعله وقد شحنها بالمزيد من الصور الرمزية التي كان يعبّر بها عن «المحذوف» راهناً من حياته، ممّا لم تعد له صلة فعلية بحركة وجوده.

نجد ذهن السيّاب في هذا أقرب ما يكون إلى «الذهن البدائي»[١٠] – بما كان يضفيه من خيال على الأشياء، والأشخاص، والمواقف، والحالات، وهو يوظّف الشعور وينهل من منهل العاطفة ليرصِّنَ القول.. ويستفيد من تداعيات الصور، الحسيّة والنفسيّة، في بناء قصيدته، جاعلاً لها من حيوية الحياة ودلالة الوجود ما يتجاوز به انمحاءها وجوداً... فكان بذلك يراها رؤيتين: رؤية في ما لها من بقايا في الواقع، ومما له منها من بقايا الواقع؛ ورؤية لها في ما كان لها من «اكتمال وجود» لم يعد قائماً إلاّ في الذاكرة.. وفي الرؤيتين كان يتوجّه إلى الأشياء بغريزية واضحة، هي غريزية وجود يواجه العدم.

وكما كان «الإنسان البدائي» محكوماً بغريزته، ومحتكماً إليها.. فقد كان السيّاب، هو الآخر، يحرّك/ ويتحرك بتلك «المكوّنات الغريزية» فيه، مقيماً، بفعلها، من الترابطات الشعورية ما أعاده إلى تاريخه الشخصي الضائع، أو المبدّد أياماً ووقائع. فإذا الذاكرة تؤدي، هنا، ذلك «الدَوْر التعويضي» عن أحلامه الذاهبة التي كان يجد نفسه بفعلها معلّقاً في فضاء احتمالي حاول أن يكتب نفسه (من خلاله) قبل أن تستسلم ذاكرته للنسيان. وفي هذه الكتابة طرح أسئلته الكبيرة حول:

– **أولاً**: علاقته بذاته – أعني: بماضيه التكويني، وما إذا كان متاحاً له أن يجعل لهذه الذات مجالها التاريخي..

- **وثانياً**: علاقته بالحياة والموت في ما كان يُداخله من رؤيا المصير الإنساني - فطرح، على الكتابة، تجربة الاقتراب من الحقيقة، أو ما يمكن أن ندعوه من حقيقةٍ عاشها بجميع ما فيها من التفاصيل.

- **وثالثاً**: إمكانية أن يتشكّل هذا كلّه من جديد، لا استعادة لحياة مضتْ وبقي رفيفها في النفس والذاكرة.. وإنّما في عالم شعري يصوغه كتابةً، بعد أن كان قد صاغ حياته، في مرحلة من مراحل العمر.. لتصبح الكتابة، باعتبارها أثراً، بديلاً تعويضياً للأشياء الذاهبة، وتجسيداً لعالمه عن طريق الرموز.

هذا الوعي بالكتابة عند السيّاب، باعتبارها محطة الوجود الأخيرة، هو ما جعل منها هاوية مزدوجة تنفجر بضياء مطلق، وتنطوي على ظلام مطبق. وإذا كان الضياء هو ما يتمثّل في وعيه بذاته، وفي كتابة الذات بما يتيح له (تخييلاً، ومن خلال ما كان يستدعي، إلى ذلك، من عناصر المتخيَّل الرمزي) أن يحيا حياته، رغم العذاب الذي عاش... فإن الظلام هو ما كان ينحدر من الواقع، فيجسّده تعبيراً عن وجوه حياته المتمزّقة بين الموت - كحقيقة مطلّة عليه - من جهة.. واحتمالات الحياة واعتمالاتها، من جهة ثانية.

[١ - ٥]: باجتماع عناصر: الخيال، والتخييل، والمتخيَّل في رؤيا السيّاب الشعرية، أصبح شاعراً يمتلك لحظة الإبداع في أصفى ما لها من علاقات التحقّق. وإذا ما وجدناه، في معظم قصائد مرحلتيه: التموزية، والأيوبيّة، لا يقبل زمن العالم، وإنما يبحث عن زمنه الخاص، فإنه كان، من خلال ذلك، يبني «متخيّله الرمزي»، الذي لم يكن ليمثّل عنده حدّاً مجرّداً، وإنما ينتظم، في معظم قصائده، في عملية توافق، أو تضاد، يسيران في خطّين متوازيين، أو متقاطعين: يتمثّل الأوّل منهما في ما للأسطورة من حركية البنية القصصية.. ويتضمن الثاني ارتباطاً بأعماق لم تُستكنه بعد تجربةً في المستوى الإنساني - وهو ما يتمثّل في البنية الأسطورية التي تقوم على التقابل / التضاد بين اللازمنيّ والزمني، وبين الأخلاقي والواقعي.

[١ - ٦]: إذا كانت الأُسطورة في قصيدة السيّاب تمثّل بنية موضوعية، فإنّ التصورات الذاتية التي يدفعها إليها تجعل الأسطورة متحدّدة بتجربته، أُفقاً ومعاناة، مكتسبة من مُعطيات الحسّ والشعور ما يتجلّى في تفاعل المستويين: المعنوي والمادي للصورة الشعرية، حيث تتمّ تغذية الأُسطورة بعناصر مضافة تنتظم في بنيتها الموضوعية.. ويعود ليستقي منها مادة لبناء رؤياه الشعرية، محققاً العديد من الترابطات في مشاهد أقرب ما تكون إلى «المشاهد الحلمية»[١١]، بكل ما يكتنفها من تداعٍ حر.

غير أن ما يلاحظ في تجربة السيّاب الأُسطوريّة في الشعر أنّها اعتمدت «تقريب الأسطورة بالاتجاه الإنساني»، وهو ما يراه ناقد مثل «نورثروپ فراي» من خصائص «**الرومانس**» الذي يتضمّن مثل هذا الميل الواقع بين طرفَي «التصميم الأدبي» الذي تحتلّ الطرف الأوّل منه الأسطورة، بينما يشكّل المذهب الطبيعي طرفه الآخر. «والمبدأ الرئيسي في التقريب هو أنّ ما يمكن مطابقته استعارياً في الأُسطورة لا يمكن في الرومانس عمل شيء أكثر من ربطه بنوع من التشبيه، كالمقايسة، والربط الدال، والصور العَرَضية المرافقة، وما إلى ذلك.»[١٢]

[٢ - ١]: تُعتبر الأُسطورة المخزون الأوّل والأساس للرموز. وإذا ما ذهبنا في التأكيد على أن الأُسطورة هي وليدة الفكر البشري، فإنّ هذا الفكر كان يسعى إلى التعبير عن رغبته في الالتحام بما له من تصوّرات متعالية - حيث تحقّق المطلق: وجوداً، ورغبة، وتعبيراً عن كل من الوجود والرغبة معاً. كما أراد أن يشكّل بها نظاماً من الرؤية للوجود/ في الوجود.

يتكثّف الرمز الأُسطوري عند السيّاب في نمط وجود، أو من خلال حضور الإنسان في العالم.. حيث تتوازى العلاقة، طبيعة وتكويناً، بين: الرمز الأُسطوري والحياة الواقعية، ليلتقي العالم والرمز في مستويين:

- مستوى الدلالة الرمزية، متحوّلةً إلى الواقع/ وبالواقع..
- والمستوى الذي يمثّله الواقع بذاته مرفوعاً إلى مصاف الدلالة الرمزية - الأُسطورية.

من هنا دخل السيّاب عالم الرؤيا بالأُسطورة: «والرؤيا تعني الكشف. عندما يصبح الفنّ رؤيوياً فإنه يكشف. ولكنه لا يكشف إلاّ بمعاييره هو وبأشكاله هو: فهو لا يصف أو يمثّل محتوىً منفصلاً عن الكشف.»[١٣]

[٢ - ٣]: من هنا، فإنّ السيّاب الشاعر حين أراد أن يتمثّل الشاعر الحديث لم يجد أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعتْ في ذهنه «للقدّيس يوحنا وقد افترستْ عينيه رؤياه وهو يبصر الخطايا السبع تُطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل»[١٤]. وقد جاء هذا التصوّر مترافقاً مع انغماره في عالم الأُسطورة التموزية، إذْ جعل منها ذروة رمزية متقدّمة في التعبير عن رؤاه الوجودية ورؤاه الإنسانية، بكل ما حشد لها من طاقات الخلق الشعري.

لقد أصبحت الأُسطورة التموزية، منذ اكتشافه لها، مركزية في شعره كما في نظام رؤياه في الوجود، وفي بناء رؤيته لكل من الإنسان والوجود. وأخذ يتحرّك بها حركة يجمع فيها بين «تجربته» و«رؤياه»، هو، مادةً، وبين الأُسطورة بعداً تكوينياً ودلالة رمزية. وهنا حصل ما هو مهمّ في تجربة السيّاب هذه: إذْ عمد إلى نوع من الإزاحة، أو الزحزحة لما هو في أصل الأُسطورة من تكوين ميثولوجي، وإحلال ما هو متخيَّل شخصي أو رؤيا محمّلة، واضعاً المتلقي بين «الواقع»، بما يتشكّل فيه من مصائر إنسانية، والأُسطورة بما تمنح من طاقات التصوّر الخلاّق - في عملية دفع لمضمونه الشعري إلى داخل الرمز الأُسطوري مستفيداً من تقنياته الشكلية، ومن تفجّرات المعنى داخله. وهذا ما يجعل من الحدث الأُسطوري

في قصيدة السيّاب حدثاً غير متحقّق بذاته، وإنّما هو متحقّق بمعنى الشاعر الذي يدفع إليه. فالمرويّ هنا، حقيقة، هو الواقعي وقد نقله إلى مصاف «الرؤيا الأسطورية» - التي هي بناء متخيّل..

ومعنى هذا: أن هناك إمكانيتين تتحركان معاً، بنوع من التوازي، ومن تكيّف رؤيا الشاعر الشعرية في الوجود، وتكييف رؤيته للوجود. وهنا يحصل نوع من قبول مسبوق بالتمكّن:

- تمكّن ما هو أسطوري من الواقع، وقبوله في منطقة من الواقع تحقيقاً لحالة من حالات المطابقة الرمزية.

- وتمكّن ما هو واقعي مما هو أسطوري: رؤيا تخيلية.

وهنا تبرز القوّة الرمزية للمتخيّل الأسطوري عند السيّاب.

الشاعر الحديث عند السياب أشبه بـ«القديس يوحنا» وقد افترست عينيه رؤياه وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم!!

٣ - ٢ : ويتخذ المتخيّل الأسطوري، عند السيّاب، وجهين: وجه يقوم على المحايثة، أو التجاور بين ذات الشاعر وبنية الأسطورية الداخلية.. ووجه آخر تقوم الأسطورة فيه على الحضور الكلّي رمزياً.

فإذا كان الوجه الأوّل يتمثّل بقصيدة «رحل النهار» (من ديوان **منزل الأقنان**) فإن أجلى ما يمثّل الوجه الثاني هو قصيدة «أغنية بنات الحي» (من ديوان **شناشيل ابنة الجلبي**) التي هي قصيدة فريدة في بنائها الداخلي وفي ما تحمل من دلالات رمزية تقوم على «المتخيّل» - ما هو وهم أو توهم. فالجن يخفى ولا يُرى، وقديماً قال الشعراء: إنّ الجنّ تُلهمهم، وهم - بحسب «ابن سينا» - «حيوانات هوائية تتشكّل بأشكال مختلفة».

هذه القصيدة أقرب ما تكون إلى حلم اليقظة بما يتنازع الشاعرَ فيها من تصوّرات لعلها - وقد جاءت في عديد قصائده المتأخّرة - ناشئة عن نقص في الانتباه إلى الحياة، حيث يبلغ فيها ذلك الارتقاء الكلّي إلى عالم متوهّم، يسوده التوهّم، وإن كان يتخيّل من خلاله واقعاً يجعل له حقائقه - أو لنقل: دلالته المعبّرة عنه.

ومن هنا فهي قصيدة يرفدها عنصران: تصوّري، ومتخيّل وإن كانت - مثلها مثل جميع قصائده - تقوم على شيء من التمثّل الحسيّ الناشئ عن تأويل مُدْرَك. ولذلك فهو يبلغ فيها مرتبة من التجريد الحسّي أعلى مما هي عليه الحال في أيّة قصيدة أُخرى له، ويطول فيه من المعاني ما ليس، في ذاته، بمعانٍ عادية، أو مألوفة في قصائده الأُخرى التي تنتمي إلى المرحلة نفسها. إنّ فاعلية الوهم (أو التوهّم) فيها كبيرة، وهي القوّة التي يدرك بها مثل هذه المعاني.

٤ - ٢ : إذا كانت قصائد «المرحلة التموزية» تمثّل حالة اليقظة الوجودية عند الشاعر، بما تبنّى فيها وكرّس من تفكير بلغة الزمان، وبما فتح من آفاق الرؤية في فضاء المكان، أو حقق من استجابة ذاتية، متفاعلة وفاعلة، لتحدّيات الواقع.. فإنّ معظم قصائد «المرحلة الأيوبية» (مرحلة المرض) - التي جاءت في أعقابها - قد مثلت نوعاً من الاستذكار المشفوع بالحلم، الذي بدا وكأنّه خط الدفاع الأخير عن الذات. فهو فيها: يراقب الواقع، دون أن يكون ممتلكاً لشيء من قدرة السيطرة عليه. وبإزاء حالته هذه نجده يعمّق النظر في عالمه الداخلي، منشغلاً، بنفسه إلى الحدّ الذي تصبح فيه ذاته مركزاً تتمحور حوله الأشياء كلّها. وهنا تصبح الذاكرة هي الفسحة التي تستوعب وجوده في المكان، وحركته في الزمان.. وتحلّ مراقبة العالم من خلال الذات محلّ عناصر الصراع التي وجدناها في قصائده التموزية.

هنا سيكون للتخييلي دوره، وسيفتح المتخيّل أبواباً أُخرى للرؤيا الشعرية عنده، وسيتمّ هذا التداخل بين مجريات حياته وواقع أيّامه، من جانب.. والمتخيّل التصويري من جانب آخر. وسيشكّل القصص الشعبي والحكايات الخرافية (التي نجدها قد أخذت مكان الأُسطورة بأصلها الميثولوجي) مادّة هذا المتخيّل، أو وعاءه.

ولمّا كانت هذه القصص والحكايات تشكّل جانباً أساسياً ومهماً من خبرته في الحياة.. فإنه سيحاول أن يكشف عن الكثير من الرغبات المنهارة للفعل المتحرّك في روحه وجسده، ولا يجد من وسيلة لتحقيقه غير القول الذي كان، وهو يداوره على أنحاء مختلفة، كمن يعيد رواية أحلامه المجهضة وآماله المصادرة. وهنا سيبرز، «التخييلي» و«المتخيّل» معاً، وربما بدرجة متقاربة إن لم تكن واحدة، ليفتح بهما أُفقاً آخر للوجود - وجوده هو، تحديداً - إذْ نجده، في قصائد هذه المرحلة، كمن يكتب أحلامه المبدّدة وآماله الضائعة، وهو يعيش قهر تبدّدها وضياعها مضافاً إلى قهر حياته الحاضرة التي شدّته إلى سرير المرض.. واضعاً هذا الذي كتبه في بناء قصصي/سرديّ، نجده فيه هو الرواي الذي يروي ما يتّصل بحياة البطل/ الضحيّة - الذي لم يكن شخصاً آخر غير السيّاب نفسه - مقدّماً ذلك في مشاهد تقع بين الحلم وتلفيق الحبكة القصصية.

ونجده، في مسار رؤيته هذه وما ينفتح عليه فيها من رؤياه، يوقظ الأموات، ويراقبهم... جامعاً في هذه الرؤية/

الرؤيا بين حاضر هو فيه الآن، وحاضر كان فيه أولئك «الموتى» الذين استعادهم منه عالمهم الذي فيه يهجعون - وهو أمر لا يتحقّق إلاّ حلماً، أو في ما هو حلمي - وكأن الحلم أصبح، هنا، الوجه الأكثر تمثيلاً لنشاطات حياته، ولحركة ذاته في الوجود[١٥].

٥ - ٢: يعيدنا هذا، ثانيةً، إلى الأُسطورة التموزية والرموز المتصلة بها، وهي التي تلتقي، دلالةً، مع ما يشيع في عالم الحلم الذي وجدنا السيّاب يذهب فيه بكل مباهج الامتلاك التي تتحقق له من خلاله، بعد أن كان قد عاشها واقعاً: خسارة وخسراناً. فإذا كان، مع هذه «الأُسطورة التموزية»، قد جعل الشروط الزمانية هي التي تحرّك الرمز، ولا تحكمه، وعهد إلى تمّوز بمهمة إنقاذ الحياة وحَمْل قضية الإنسان فيها: فادياً، وباعثاً التجدّد في كل ما حولَه، ومنبعثاً بذات متجدّدة تحمل الخصب لتنقذ به الواقع من حياة الجدب واليباب... فإنّ التكوين الشعري الذي أقامه على مثل هذا التصوّر، وابتناه بهذه الرؤيا، ظلّ تكويناً ناضحاً بتأثيراته هذه في قصائد مرحلة المرض التي مثّلَ فيها، أكثر ما مثّل، عودة حلمية إلى واقع كانَ ولم يعد يملك فيه شيئاً سوى ذكريات أحلامه - على الرغم من أن تمّوز اغتالته المدينة، إنساناً ومشروعاً انبعاثياً، فكان أن أعلن انسحابه من معركة الحياة والوجود هذه، وبدء مشروع العودة إلى جيكور[١٦].

إلاّ أن المشترك الأكبر، والأعظم بين المرحلتين (التمّوزية والأيّوبية) إنما يتمثل في هذه «اللغة الرمزية»[١٧] الجامعة للمنحىَ التعبيري عنده، وإن اختلفت فيها الرموز[١٨]، وتباينتْ حالة وموقعاً - وإن ظلّت الأحلام والأساطير تمثّل، في أخصّ ما تمثّله فيها، تلك الصلات، البائنة والبانية بين الشاعر ونفسه.

٦ - ٢: بهذه النظرة يمكننا التمييز بين المتخيَّل في قصائده التموزية، والمتخيَّل في قصائده الأيوبية - من زاوية فعل الإصدار في كل منهما:

- إذْ نجده في قصائد المرحلة الأخيرة أقرب إلى التلقائية في فعل الإصدار هذا. فهو «غريزي»، تحرّكه حاجات ورغبات، وتحكمه اندفاعات لا مجال معها لمحاسبة النفس. وهي مرحلة تتصف بالتوتر الذاتي، والهياج النفسي - وهما عاملان/ حافزان أساسيان في تشكيل مبنى التعبير الشعري عنده في كثير من قصائده الأخيرة. وفيها نجد المتخيَّل يقوم على الحلم أو التوهم، كما على استدعاء أطياف الماضي.ويمكن التمثيل على هذا بقصائد عديدة من نتاج مرحلة المرض، لعلّ أبرزها «حدائق وفيقة» و«نبوءة ورؤيا» (من ديوان **المعبد الغريق**)، والقصيدة السادسة من «سِفْرِ أيّوب» (من ديوان **منزل الأقنان**).

- بينما نجده في قصائده التموزية شاعراً يعمل بالفكر والموقف الوجودي معاً. فهناك وجود مصمِّم ورؤيا منبثقة عمّا هو إرادي. فهو فيها: ذاتٌ مدركة، تعي موقعها في العالم، وتحدّد دورها فيه. وتبلغ قصيدته التموزية هذه غايتها من خلال ما هو أقرب إلى التناهي، دلالة ومعنى - وهذا هو ما يحدّد عنده علاقة الذات - ذاته - بالعالم.. هذه العلاقة التي يمكن أن نتمثّل واحدة من صورها المتعدّدة في قصيدة «النهر والموت» (من ديوان **أنشودة المطر**..)[١٩].

فالصوت/الايقاع فيها - الذي تنطلق منه شرارة العلاقة بين الذات والعالم - هو الأساس في توليد كل ما في القصيدة من صور تخييلية. وهذه الصور نوعان:

١ - الصور المتولّدة عن المتخيّل الذهني الذي ينتمي، أكثر ما ينتمي، إلى اللغة.. ٢ - والصور النابعة من المتخيّل الحسّي، المرتكز، من طرف، على ما هو أثر واقعي، ومن طرف آخر: على ما هو نظام ذاكري.

وإذا كانت كلمة «بويب...»، التي تبدأ بها القصيدة وتشكّل بنية هذا الصوت الإيقاع، تستعيد هنا دلالتها الأولية .. فإن هذه الدلالة ستتوزّع في مفاصل دلالية متعدّدة، أكبر وأوسع وأشمل معنى، مشكّلة، بذلك، علامات ورموزاً أُخرى ناشئة عن تقابلات بين المعنى والدلالة في كل من مقطعي القصيدة، حيث يقوم الترادف بين الأسطوري والرمزي وعلى نحو تبادلي، هو نظير تبادل العلاقة والموقف بين الذات/ الداخل، والوجود/ الخارج.

هنا تتحقق الفكرة في تشكيل صوري لتصبح الصورة[٢٠] جامعاً بين الإحساس والشعور، وحالة تقابل بين عددٍ من الثنائيات: الخيال - الواقع، الموت - الميلاد، الفداء - الانبعاث، الجدب- الخصب. هذا «التقابل» هو ما ينمّي صورة الرمز في قصيدته، ويجعل له مدلولات أكبر وأوسع[٢١].

٧ - ٢: إنّ استخدام السيّاب للأُسطورة والحكاية الشعبية وتوظيفهما توظيفاً رمزياً في قصيدته جاءا إغناءً لهذه القصيدة، وفي أكثر من مستوى:

- فنحن نجده في قصائده التي جرى فيها التأكيد على الأُسطورة التموزية يتّخذ نسقاً من البحث عن شكل يستوعب عناصر الصراع ومكوّناته ليغدو هذا الصراع - في مرحلة المرض - صراعاً بين الحياة وبين الموت وأشباحه المرعبة العديدة. وفي الحالتين نجده واقعاً في موازاة البطل الأُسطوري: تمّوز أو المسيح (في المرحلة التموزية)، وأيوب

(في مرحلة المرض). ومن خلال مثل هذه الرموز كانت تنفتح له آفاق المعنى.

وعلى هذا، فإنّ المتخيّل عند السيّاب لم يكن إلاّ باباً لإدراك المعنى الذي يفضي إلى الحقيقة - وهو ما انشغل به في معظم ما كتب. وهذا هو ما جعل للمتخيّل عنده موضوعيته وارتباطاته بالواقع الذاتي، من جانب، وبحقيقة الوجود، من جانب آخر..

فإذا ما ذهبنا مع «وليم بليك» في ما يرى من أنّ «الرؤيا تُلهم الفعل، والفعل يحقق الرؤيا» - في ما يكون للشاعر من قوّة خلاّقة في تكوين الشكل في القصيدة - سنجد أن المتخيّل عند السيّاب يأخذ مثل هذه الأبعاد. فهو إنما يقي هذا المتخيّل على ما يمثّل له/ ويتمثّل فيه ذلك التشخيصُ القويّ للفكرة، أو للرؤيا.. معزّزاً ذلك بمشاهد اقرب ما تكون إلى المشاهد الطقوسية.

وقفة استنتاجية

هذه القراءة لشعر السيّاب، في إطار جدلية الخيالي والتخييلي إنتاجاً للمتخيّل الرمزي عنده، تصل بنا إلى الاستنتاجات التالية:

١ - غالباً ما تبدأ قصيدة السيّاب تعاملها مع الوجود بأخذها هذا الوجود معرّفاً/ ومتعرّفاً عليه من الداخل. ولكنه ليس وجوداً لذاته، بل هو أساس ومنطلق لإنتاج ما يكوّن وعياً بالوجود من الشاعر، يتجسّد في صور تعبيرية تشخّص، وتقول، وتفتح مجالات الرؤيا. وهذا الوجود الذي تبدأ قصيدة السيّاب منه قد يبدو، في تشكله البدئي، وجوداً موضوعياً، أو ذا معطى موضوعي. إلا انه لا يلبث أن يتخطى حدّه هذا ليدخل مجال التصوّر.

٢ - وإذا كان السيّاب في معظم ما كتب من شعر في سنوات حياته الأخيرة، كمن يعيد تشكيل ماضيه، فإنّ «إعادة التشكيل» هذه كانت قد تخطّت مكوّناتها الأولى، مدخلةً المتخيّل عنصراً أساسياً فيها. وقد حلّ هذه المتخيّل ليكوّن عنصراً تعويضياً دفعه في طريق الحلم المتأرجح بين التشبّث بالحياة والتحديق في هوّة العدم.

أما قصائده التموزية ففيها هذا الموقف الموازي لوجود البطل في الأُسطورة، بما كان قد خلق به لحظات زمنية جديدة هي التي يقيمها المتخيّل وينهض بها رمزياً.

٣ - ونجد بين هذين الحدّين/ التمثلين ما يمكن أن ندعوه بمتغيّرات التجربة، التي يقف وراءها/ ويحرّكها: دافعُ الخلق الذاتي.

٤ - من هنا نجد قصيدة السيّاب قصيدة بناء بالصور. ولفرط عناية السيّاب بالصورة نجد في قصيدته الشيء وصورته - في مستوى إمكان الوجود. هذه الصور هي التي كانت تحقّق عنده إحساس الدهشة بما يمكن اعتباره اكتشافاً.

بغداد

---

(١) كمال خير بك: **حركة الحداثة في الشعر العربي العاصر** - بيروت ١٩٨٢ - ص ٥٥.

(٢) جبرا ابراهيم جبرا (مترجماً): **الأُسطورة والرمز** - بغداد ١٩٧٣ - ص ٧٩.

(٣) جميل صليبا : **المعجم الفلسفي** - دار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٧٣ - مادة «الأُسطورة». وما نعنيه بـ«الرمزي» في هذا البحث هو، تحديداً: التفكير المبنيّ على الصور الايحائية - أي باستخدام الرمز للدلالة.

(٤) **المعجم الفلسفي** - مادة «التخيّل».

(٥) يبني السيّاب قصيدته هذه على تزاوج الواقعي والمتخيّل على نحو شديد الوضوح، وكبير التفرّد، فيعيدنا إلى ما كان واقعاً، عاشه او مرّ به، مضفياً على ما يراه من حاضره الكثير مما يذهب به إليه خياله الثاري.. (راجع القصيدة: «شناشيل ابنة الحلبي»..)

(٦) هناك عالمان يتناوبان الحضور في قصيدة السيّاب، وهما: عالم المعاني - الذي هو - كما في تحديد «ابن عربي» - العالم الذي يدرك بالبصيرة، وهو الأقرب إلى عالم العقل، إن لم يكن منه.. وعالم الحسّ - وهو ما يدرك بالبصر.

(٧) إذا أخذنا، هنا، بالراي الذي يذهب إلى أن الشعر لا ينتج عن مجرّد الإدراك، بل عن إدراك أعاد التخيّل إنتاجه، فإننا نصل إلى حقيقة العملية الشعرية، ونتمكّن من تمييزها طبيعةً.

(٨) الذاكرة هي القدرة على إحياء حالة شعورية مضتْ وانقضت، مع العلم والتحقّق انها جزء من حياتنا الماضية. وقد عرّفها حكماؤنا القدامى بقولهم: «إنها قوّة تحفظ ما تدركه القوّة الوهمية من المعاني وتذكرها». كما يطلق لفظ «الذاكرة» على القوّة التي تدرك بقاء ماضي الكائن الحي في حاضره.. إلاّ اننا نجد الذاكرة في حالة السيّاب، وفي مرحلة المرض تحديداً، في مقام الذاكرةالانفعالية المتمثلة في «القدرة على تذكر الأحوال الانفعالية السابقة (...) مصحوبة بجملة من الأحوال الانفعالية» - وإنْ كان سيخضعها لانفعالات جديدة تأتّتْ له بفعل «رجوع الصور الماضية إلى الذهن»، والتي سيعيدها إلى مسرح الشعور. ونجد التذكر يأخذ عند السيّاب، في قصائد مرحلة المرض، الصورتين الأساسيتين له.. وهما: صورة التذكّر الخام الذي يعتمد تكرار أشياء الماضي تكراراً بسيطاً (وهو ما نجده واضحاً في اولى قصائد هذه المرحلة)، وصورة التذكّر المنظّم الذي يقوم على «تمثّل الماضي» وتأويله، واصطفاء عناصره، وتنسيقها، فإعادة إنتاجها.

(أنظر، في هذا: جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** - مادة «الذاكرة»).

(٩) هناك ثلاثة عناصر اساسية تدخل في تكوين قصيدة السيّاب، وهي: الإحساس، والذاكرة، والارتباط.. فهي مصدر لصور غنية متعدّدة يحفظ بها صلة قصيدته بالمعطى الواقعي من طرف، وبالمعطى التخييلي، من طرف آخر. وإذا كانت بعض «النظريات» تذهب إلى أنه لا تفكير بدون صور - أي بدون موادّ قادمة من الخارج - فإنّ هذه الصور هي التي تقيم الوحدة التركيبية لقصيدة السيّاب، باعتبارها مبنىً عضوياً.

إنّ هذا الربط الذي نجد الشاعر يُحدثه في قصيدته بين التفكير والصورة لم يهبط بقصيدته إلى مستوى الشيئية المادية، وإنما كان - بفعل تخييلي واضح - حافزاً لتوليد صور جديدة، سواء ما كان من هذه الصور ما أمدّه به التذكّر او من نتاج رؤياه الخلاقة.

(١٠) اعني بالذهن البدائي هنا ما كان هذا الذهن يقيمه - عند البدائيين - من تصوّرات نابعة من اعتقاداتهم وأحلامهم وتصوّراتهم التي تحدّثوا عنها وكأنها أطياف، جاعلين من عالمها عالماً يقع «في الغابة، او بين القبور، حيث يُخيّم الظلام فيمنع رؤية الأشياء. يرى الفطري، في خياله، أولئك الذين غابوا عنه، او ماتوا، ويخيّل إليه ان اصدقاءه يجيئون لزيارته وهو نائم ليلاً حتى إذا صحا

وفكّر في تلك الرؤيا الغريبة بدأ يملأ الدنيا بأطياف وأشباح دقيقة ضعيفة شبه شفافة. وكذلك شأن الصور الذهنية في العادة. وليست هذه الأشباح، في الحقيقة، إلاّ إبرازاً (أو عكساً) للكائنات الوهمية التي يراها في أحلام نومه ويقظته.» (أنظر: سرل برت: كيف يعمل العقل - مستقى عن: حسن البنا عز الدين: **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم** - دار المناهل - بيروت ١٩٩٤ - ص ٢٤ - ٢٥).

(١١) «إنّ الحلم يتضمن جدلية الرفض والقبول، النفي والإثبات، الهدم والبناء».. فهو «نفي لكل ما ينفي حرية الإنسان». و«بالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله، أو ما لم يقدر أن يراه بعينيه العاديتين (...) إنه، بتعبير آخر، نقطة التقاء وتماس بين الإنسان والمجهول، وشكل من أشكال العلاقة بين الإنسان والعالم غير المرئي».. «وفي الحلم يتحد أعلى ما في روح الإنسان وأدنى ما في جسده. فهو، بين قوى الإنسان، أكثرها حميمية والتصاقاً بذاته العميقة، فيه يمتزج الإنسان بالكون، وفيه يرى الإنسان ما في ظلمات العالم. ولذلك فإنّ الحلم يُبرز العلاقات الخفية بين الإنسان والأشياء. وهو بالنسبة إلى الإنسان رمز لارتياد المطلق والوصول إليه. من هنا ندرك كيف أنّ الحلم ينبوع صور لا ينفذ». (أدونيس: **الثابت والمتحول** - ط ١ - دار العودة - بيروت - ج ٢ - ص ١١١ - ج ٣ - ص ٢٠٠).

(١٢) نورثروب فراي: **تشريح النقد** - ترجمة: محمد عصفور - منشورات الجامعة الأردنية - عمان ١٩٩١ - ص ١٧٢.

(١٣) نورثروب فراي: المرجع السابق - ص ١٥٨.

(١٤) انظر: مجلة **شعر** - العدد الثالث - بيروت: ١٩٥٧.

(١٥) يذهب «إريك فروم» إلى أننا «في حياتنا النائمة... ننزع الغطاء عن المخزون الكبير للخبرة والذكرى الذي لا نعرف في النهار أنه موجود»، أُنظر: **اللغة المنسية** - ترجمة: محمود منقذ الهاشمي - اتحاد الكتّاب العرب - دمشق ١٩٩١ - ص ٢٩.

(١٦) نجد «إعلان» هذه العودة إلى «جيكور»، قرية طفولته ومسرح صباه، واضحاً في عدد من قصائد ديوانه **أنشودة المطر** (١٩٦٠). وفي قصيدة «جيكور والمدينة»، تحديداً، يضع حداً فاصلاً بين «حلمه الانبعاثي» هذا وبين المدينة التي لم يجد فيها إلاّ «قاتلة لتموز» وعامل اغتيال لحلمه.. وبالمقابل، يجد في العودة إلى جيكور إنقاذاً للحلم وحياة البراءة - ولم يكن هذا الموقف والتحوّل منه في هذا الاتجاه إلاّ بفعل عامل سياسي ضاغط أحاق به بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ بكل ما لاقى منه من عنت وإرهاب.

(١٧) يحدّد «إريك فروم» اللغة الرمزية تحديداً نتفق معه فيه. فهو يرى «أنّ اللغة الرمزية هي اللغة التي يُعبّر فيها عن الخبرات والمشاعر والأفكار الداخلية وكأنّها تجارب حسيّة، أو حوادث في العالم الخارجي. إنّها اللغة التي لها منطق مختلف عن منطق اللغة الاصطلاحية التي نتحدّث بها في النهار، منطق لا تسود فيه مقولتا الزمان والمكان، بل الشدّة والتداني.» أُنظر: **اللغة المنسيّة** - ص ٣٢.

(١٨) «ما الرمز؟» - يتساءل «إريك فروم»، ليجيب، «إنّ الرمز يُعرَّف، عادةً، بأنه شيء يمثّل شيئاً آخر». ولكنه يجد هذا التعريف، إلى حدّ ما، مخيّباً للأمل، فيعيده إلى ما يرى فيه «خبرة» داخلية، أو «شعوراً»، أو «فكرة»، مؤكداً، استناداً إلى هذا، أنّ «الرمز الذي من هذا النوع هو شيء خارج ذواتنا، وما يرمز إليه داخل ذواتنا (...) واللغة الرمزية لغة يكون فيها العالم الخارجي رمزاً للعالم الداخلي، رمزاً لأرواحنا وعقولنا». **اللغة المنسية** - ص ٣٨.

ورموز السيّاب الشعرية رموز ذات طبيعتين، لكل واحدة منهما بُعدها الخاص - وإن كان يصعب التفريق بينهما في عديد قصائده. وهما:

١ - «الرموز الطبيعية» التي هي - بحسب تحديد «كارل يونغ» - رموز «مستمدّة من المحتويات اللاشعورية للنفس. وهي، لذلك، تمثّل عدداً هائلاً من التنوّعات التي تتّخذ صور النماذج الأصلية الرئيسية. وفي كثير من الحالات يظلّ بالإمكان تتبع أثرها حتى جذورها القديمة» - وهو ما ينطبق كليةً على رموز السيّاب الشعرية، التي لها مثل هذا البعد أو المدلول الطبيعي..

٢ - «الرموز الثقافية» التي يحدّد «يونغ» استخدامها بالتعبير عما هو «حقائق أبدية». فهي رموز تحتفظ «بقدر كبير من قدسيتها الأصلية أو سحرها. فالمرء يدرك أنّ بإمكانها أن تثير رداً عاطفياً عميق الجذور لدى بعض الأفراد، صانعةً بذلك شحنة نفسية، هذه الشحنة النفسية تجعلها تعمل بطريقة تُشابه كثيراً طريقة الأهواء والتعصّب». أُنظر: كارل يونغ: **الإنسان ورموزه** - ترجمة: عبد الكريم ناصيف - دار منارات - عمّان ١٩٨٧ - ص ٧٢.

(١٩) تقوم هذه القصيدة على ضرب من ضروب «الخيال السمعي» الذي يبدأ من الصوت (أو بالصوت الإيقاعي المولّد لصور تنبثق من عالم الخيال هذا لتعود إليه). إذ نجد «الصوت» يتحول إلى «كلمة»، والكلمة إلى «صورة»، والصورة إلى «بناءات» من المعنى، ويتخذ المعنى «وجوده الحركي» - في المخيلة كما في ما للواقع من امتداد الرؤية والمجال - ويكون، في الأخير صوراً من «صور الفعل» - الذي ينقسم، بدوره، على فسحتين. فهذه القصيدة مبنية على تجربة من تجارب الشاعر في زمن طفولته - كما أشار هو إلى ذاك يوم نشرها - فـ«حين تغرب الشمس في صيف القرية، وتُصفّ المشارب والجرار الفخارية على المرفع الخشبي، وينضح الماء منها في طشت معدني، ينبعث رنين حزين كنتُ أسمعُ فيه صوتاً يقول: بويب، بويب... بويب، وكان بويب نهراً في أطراف القرية تربطني به ذكريات حبيبة، وكنتُ أُحسّ رغبة عارمة في الذهاب إلى ذلك النهر». ويكمل: «القصيدة تدور حول فكرة الموت والخلود عند الطفل والإنسان البدائي، من ناحية، وعند الرجل والإنسان المكافح، من ناحية أخرى. في القسم الأول يريد الطفل أن يموت، وهو يفهم الموت على أنه استمرار حرفي للحياة بصورة أجمل، ولحياته هو بالذات. أما في القسم الثاني فالرجل يريد أن يموت وهو يعرف أنّ حياته ستنتهي بالموت العدم، ولكنه يفهم الموت إذا كان استشهاداً على انه استمرار للحياة، الحياة بمجموعها، بصورة أجمل، فيصبح موته - استشهاده انتصاراً على الموت، انتصاراً له وللجنس البشري. «وفي القسم الأوّل يتقدّم الطفل - الإنسان البدائي إلى قوى الطبيعة الغامضة متمثلة في النهر - مستخذياً عمل النذور. أما في القسم الثاني فإن الرجل - الإنسان المجاهد يشدّ قبضته ليصفع القدر ويفرض إرادته.» أُنظر: مجلة **الفنون** - العدد ٢٤ - السنة الثالثة - بغداد؟

(٢٠) نجد في التعريف الذي يقدّمه «كارل يونغ» للصورة توافقاً وتطابقاً مع ما هي عليه عند السيّاب. يقول «يونغ»: «... إنني عندما أتحدّث عن الصورة لا اقصد مجرّد النسخة النفسية لشيء خارجي، ولكن نوعاً من التمثيل الفوري، والموصوف على نحو ملائم من خلال اللغة الشعرية؛ ظاهرة تخييلية ليس لها، مع إدراك الأشياء، إلاّ علائق غير مباشرة، وهي، بالأحرى، نتاج النشاط التخيّلي للاوعي، تتجلى للوعي بطريقة هي، إلى حدّ ما، مفاجئة كرؤيا، أو كهذيان لا علاقة له بالخصيصة المرضية - أي من غير أن تكون، على الإطلاق، منتسبة للائحة العيادية للمرض، وخصيصتها النفسية هي تلك التي للتمثيل التخيلي، لا علاقة لها مطلقاً بشبه واقع الهذيان. وبتعبير آخر: لا تحتلّ أبداً مكان الواقع. فالذات تُمايزُها باستمرار عن الواقع الحسي لأنّها تدركها كصورة داخلية». مستقى عن: محمد بنّيس: **الشعر العربي الحديث** - دار توبقال - المغرب - ج ٢ - ص ١٤٥ - ١٤٦.

(٢١) نجد هذا، على نحو كبير الوضوح، في عدد من قصائد ديوانه **أنشودة المطر**، حيث تتجلى «مراجع» هذا «المتخيّل الرمزي» عنده بعمق مالها من تأثير في تكوين نظريته إلى الأشياء. إنه يقول، مثلاً في قصيدة «المسيح بعد الصلب»، وبلسان البطل/ الفادي:

«مُتُّ كي يؤكلَ الخبزُ باسمي، لكي يزرعوني مع الموسمِ
كم حياةٍ سأحيا: ففي كلّ حفره
صرتُ مستقبلاً، صرتُ بذره،
صرتُ جيلاً من الناس: في كل قلب دمي
قطرةٌ منه أو بعضُ قطره.»

فهو، هنا، إنما يعبّر عن مدلول فكرة «العَوْد الأبدي» التي تتضمن النصّ على «أنّ جميع الكائنات الحيّة تولد في كل دور ولادة جديدة، لأنّ في كل كائن حي بذوراً لا يلحقها الفساد، وهي تسمح بولادته من جديد بعد موته الظاهر، وتُمكّنه من استئناف حياة جديدة متناسبة مع حالة العالم الجديدة.» انظر: جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** - مادة «العَوْد».

استفتاء

السياب: أسطورة الانسان.. أسطورة الشعر

(جبرا ابراهيم جبرا - خليل الخوري - خالد علي مصطفى)

إذا كان السياب ونازك الملائكة هما الشاعرين اللذين مثلا
التحقق الفعلي للمسيرة الشعرية المجددة، فإنّ عمل
السياب الشعريّ هو الذي أتاح للقصيدة العربية الجديدة
أن تبلغ من مستويات الاثراء والكمال ما أنجزت به تطورها
الفعلي، وذلك بما قدّم من إجابات فعلية على أسئلة
الحداثة في إطارها العربي المتميز (...) والسياب مايزال
ممتداً بظله الواسع الكبير على أرض الشعر العربي
المعاصر: يؤكده حضوره، ويحمل تأثيراته، ويحرك
الاهتمام به شاعراً مجدداً، بما أثار ويثير، بشعره، من
قضايا ومشكلات تتصل لا بواقع القصيدة العربية والجديدة
وحده بل وبمستقبلها أيضاً.
- فمن أين تنبع هذه الأهمية كلها؟
- وما الذي جعله يمتلك، شعرياً، مثل هذا الحضور؟
- وأي مستقبل سيكون له/ أو يكون للقصيدة العربية به؟
هنا ثلاثة أسماء تحاول الإجابة.
ماجد...

جبر ابراهيم جبرا
(قبل شهور من رحيله)

١ - السيّاب: بعد ثلاثين سنة

مهم جداً أن يعاد النظر في شعر السيّاب بعد رحيله بثلاثين سنة، للتأكيد على مكانته في تاريخ الشعر - هذه المكانة الراسخة التي جعلته جزءاً أساسياً من «تراث» الأدب العربي الذي راح يتراكم بحيوية هائلة منذ منتصف القرن العشرين، معلناً مرحلةً جديدة من الحضارة العربية. وليس لنا إلا أن نتوسّع في دراسته، ونتعمّق في صور شعره ورموزه ووشائجه الغنية في كل اتجاه.

كانت حياة السيّاب قصيرة، ولكنْ مثيرة وقاسية معاً: ضاجّة بتساؤلاتها، ومكتظة بتحرّقاتها كما بإنجازاتها. ولنتذكّرْ أن العديد من الشعراء العرب الذين اشتهروا قبله في النصف الأوّل من القرن، لَقوا في أثناء حياتهم أضعاف ما لقي السيّابُ في حياته من التكريم، والتنويه، والرفاه المادي - ناهيك عن «العزّ» الذي تمتع به بعضُهُم.

وأما السيّاب، فكان متمرّداً كبيراً من أجل رؤيته المتميزة، المشفوعة بفهمه الخاص للتاريخ والانسانية، كما بفهمه للّغة وإمكاناتها التعبيرية. فكان جزاؤه جزاء كلِّ متمرِّد: لا بد من موته بشكلٍ ما قبل أن تنتبه الأمّة إلى عبقريته ودوامِ حضوره.

غير أنّ السيّاب، إذا كان قد خسر الدنيا إبّان سنينه القلائل من العمر، فقد كسب نفسه أولاً، ثم كسب معها ذلك الخلودَ الذي لا يتيسّر في كل عصرٍ إلاّ لعددٍ صغيرٍ من الأفراد، لأنهم أتوا بإضافة حقيقية إلى تجربة الإنسان، وبالتالي إلى تاريخه الفكري.

فالسيّاب اليوم ليس مجرّد شاعر آخر عاش في حقبة الخمسينات الغزيرة بعطاءاتها الإبداعية، بل هو شاعر طاول بقامته شعراء الأمّة في تاريخها الطويل بكل ما قال وكل ما ابتدع، وسيبقى رمزاً للتغيير الانقلابي في الموقف الشعري الذي ساهم في إنقاذ الكلمة العربية من مواتٍ في اللفظ والصور دام سبعة قرون أو أكثر. فالشعر الجديد، منذ حوالي خمسين سنة، مَدين للسيّاب في الكثير من نزعته المستقبلية، ورؤيته التحرّرية، وإصراره على مركزيته في مصطرع الفنون التعبيرية في الوطن العربي. وشعراء اليوم ليست مرجعيتهم الحقيقية إلا شعر السيّاب نفسه، بالإضافة إلى كتابات مجموعة صغيرة من الشعراء والنقّاد الذين عاصروه، وكانوا أصدقاءَه وشركاءَه في رؤيا العصر. وتحوّلات القصيدة إنما هي الآن دوماً ممكنة، لأن شعر السيّاب وزملائه جعلها كذلك قبل أكثر من ثلاثين عاماً، بعد أن جمدت أشكالها ومعانيها لقرون.

فهذا الشاعر الذي انطلق بحماسه الجامح من أبو الخصيب والبصرة، ثم من بغداد، كان يعي أنه ينتمي في الأعماق إلى ذلك الزخم الرافِدَينيِّ الكامن، الذي بقي طوال أربعين قرناً من الحضارة يأتي بين فترة وفترة بمعجزات التعبير والخلق التي تدفع بالإنسان نحو المزيد من الطاقة على الحياة، والامتلاء بها، ومنح فيضها للآخرين في كل مكان. فنظرة «بدر» في كل ما كتب من شعر، تتّجه إلى الأعماق في بحثٍ لا يستقرّ قلقاً وكشفاً، وكثيراً ما توحي بأنها نظرة المصلوب من قمّته التي تتناوشها الزوابعُ والعقبانُ، متجهةً من تلك الأعالي المعذّبة نحو المشهد الإنساني الممزّق بمآسيه. إنها نظرة الغضب والفجيعة التي تتحوّل دائماً إلى مغزى كوني يضعه في مصاف الشعراء الكبار في أية لغة.

وما حقّقه ذات يوم من تموزيّات، قد استطاع أن يحوّل به الأسطورة من مجرّد أقاصيص كادت تندثر مع الزمن إلى رؤى هادرة بقوى الانبعاث لأمّة بكاملها - أمةٍ ما زالت تتهدّدها قوى الظلام والموت؛ وما هذا الشعر إلا بعضٌ من محفّزات حيويتها.

وعي السيّاب هذا، الذي تطفح به قصائدهُ، هو الذي يعطيه ذلك الحضورَ القويَّ الدائم، ويضعه في الطليعة من المبدعين الذين تفخر الأمةُ العربية بأسمائهم الباقيةِ ما بقيتِ العربيةُ.

بغداد / فلسطين

٢ - السيّاب، والحقائق المتوالدة من دمها

إن ارتطام الأثر بصخرة الزّمن، وصمودَه - مع ذلك - حضوراً وتوهّجاً واغتناءً وإعادةَ إنتاج مع الأيام، هما المعيار الوحيد الصالح لمعرفة قيمته الحقيقية. وعلى هذا فأنا أعتقد أن الغربلة العظمى بالنسبة لشعر «بدر» لم يئن أوانُها بعد، على الرغم من كل ما قيل فيه؛ ذلك أن إعادة إنتاج آثاره بتجرُّد تقتضي توفّر تلك المسافة الحرجة، أو ما كان يسميه سارتر «الهامش الحرج» الذي يترك المدى بين الهدف والرامي صافياً، على الرغم من أن دورة الشعر الحقيقية تبدأ مع انغلاق دائرة حياة الشاعر.

ثمّة ضجيج يرافق بعضَ الشعراء أثناء حياتهم أو تفتعله حولهم بعض دكاكين الثقافة المجيّرة، فينالون تقريظ الأحياء على شكل مقالات نقدية ودعاية وجوائز أدبية وتسابيح بحمدهم يدخل الكثير منها في خانة العلاقات العامّة أو يقع تحت لافتة الستربتيز... فضلاً عما يمكن أن يحدثه في هذه الدائرة تعمُّدُ صدم الذائقة السائدة وصدم الأعراف والتقاليد. ولهذا نرى كثيرين من هذه الصنائع يكفّنون ويكفّن معهم ضجيجُهُمْ والضجيج المحدث حولهم لحظة يكفنون... فكأن ذلك كلّه كان فقعاً... ويتكشّف آنذاك أن حجر الشعر الفلسفي الحقيقي هو الزمن وكل ما عداه أوهام.

***

إن الضجيج الذي رافق نهاية الأربعينات كان صاخباً، وكان يزداد صخباً بنسبة ما كان الخندقان (خندق المباركة وخندق اللعنة) يتصارعان. فالصخرة التي ألقيت في بحيرة الشعر العربي كانت ضخمة ثقيلة غير مألوفة أحدثت ارتجاجاً وأثارت أمواجاً ما تنفكّ تنداح دوائر تتلو دوائر يتوالد بعضها من بعض حتى كأنّ الزمام قد أفلت نهائياً وما عادَتْ هناك كوابح ولا مناطق حظر.

وإذا كان ما روّع السلفيين انتهاك حرمة الشكل والثورة عليه، فإنّ أذكياء كثيرين أدركوا وفي وقت مبكر جداً أن الثورة على الشكل هي أهون الثورتين مثلما أدركوا أن ما يبدو تغييراً في الشكل هو بدء الخطورة كلّها لأنّه يستبطن بالضرورة ما هو أدهى؛ وما هو أدهى هو الحدث الأكثر أهميّة لأن ماهية الشعر نفسها هي التي بدأت عملياً تتعرّض أوّلاً بأوّل إلى تحوّل حقيقي سيطول جميع مفاهيم الشعر السابقة. وهكذا كان. فالحال أنّ كل شيء في الشعر مسّه التحوّل: المقاصد والثيمات واللغة وأدوات النفاذ إلى الأغوار وحساسية الشاعر ومجسّاته...

نبحث عما كان تجسيدَ جدّة وحداثة.. عما كان فتحاً. وذلك كلّه لا نجده في لغة بدر الشعرية؛ فقد ظلّت لغة بدر الشعرية تسير تحت مصابيح التراث، وظلّتْ وعاءَ أفكار وهواجس لا شيفرةَ رموزٍ وعلامات لمَوَرانٍ داخلي غامضٍ يرتطم مع العالم ويفور في عتمة النفس.

وذلك كلّه لا نجده في لعب الشكل. ذاك أنّ بدراً كان واقعاً في كمّاشة التداعي والذاكرة المثقلة؛ ومن هنا استطراداتهُ وتفريعاتُه على الموضوع الواحد وتقاسيمه التي كانت لا تترك للضربة الشعرية كبرياءَها. وهو هنا كان على عكس نازك التي نحتتْ لها، في بداياتها، أسلوباً كان وحده قادراً على عكس هواجسها: أسلوباً مقتصداً لا يستسلم للتداعيات وللفوران العاطفي الذي كان بودلير يعدّه عدوّ الشعر الأوّل.

ولكننا نجد ذلك كلّه في المستطرف من ثيمات بدر ومواضيعه وفي نوع من التقنية اختصّ به أو أعادَ إحياءه، وإن كان على ندرةٍ في السوابق الشعرية، ولدى شعراء بعينهم. وإن مجد بدر الشعري يتجلّى في أنّه جلب العالم كلّه إلى باب بيته: إلى أبي الخصيب، وجيكور، وبويب، والعشار، وإلى مقبرة الزبير، وقبر أمه، وقاع المعبد الغريق. وهو أوّل شاعر عربيّ فعل ذلك بمثل هذا الإصرار ومثل هذه الرحابة، ونقل في الوقت نفسه كل تلك الأمكنة والمواقع إلى العالم، وحوّلها من مواقع وأمكنة إلى رموز.

وإن مجد بدر الشعري يتجلى في عملية أسطرته الواقعَ...

لا لأنه استخدمَ الأساطير في شعره (فقد استعملها عملياً بشكل فجّ) ولكن لأنه مدَّدَ الواقعَ إلى ما وراء حدوده وجعله بيئة صراع بين إنسانه والقدر، صراع دامٍ ملحمي، ليس لإنسانهِ مكرُ الآلهة وشرُهُم وقدرتهم على المُناورة والدُخول في تحالفات، ولكنه إنسان سيزيفي يحمل على كاهله عبء الدهر، وفي شفتيه ملحَ الفجيعة، وما في جعبته غير الصبر والأسئلة التي لا يجد جواباً عنها إلا في الهرب منها إلى مرافئَ مسبيّةٍ ومنتهكةِ الحرمة.

وإن مجد بدر الشعري يكمن في أنه طعّم شعره بالكليّةِ الاجتماعية. وقد حاول فعلاً أن يوسّع رؤيته من مجرّد موقف سياسيّ يعادي التخلّفَ والجهلَ والاستعمارَ إلى دائرة أكثر رحابة نجد في مركزها مصيرَ الإنسانية كلّه يترجّح على شفرة الجلاّد. وهكذا ربط كلمته بما يمكن أن نسميّه شرطَ البشرية الإنساني، أي حريّتها. إن الأطفال في «الأسلحة والأطفال» ليسوا أطفالاً عرباً إلا بمقدار ما هم أطفالٌ كوريون وڤيتناميون وأمريكان لاتينيون وهنودٌ وأفارقة. وتُجّارُ الأسلحة ليسوا تجارَ عصرٍ ما أو شعب ما بعيْنِهِ، بل هم تجّار الموت في كل زمانٍ ممّن يتعيشون على القتل الفردي والجماعي وحروب الإبادة، ويربّون ثرواتهم على دم الشعوب المهيضة، عبر ما يبيعون، وقبل ذلك، عبر ما يصنّعون من آلات الفتك والدمار. والعجماء العمياء في «المومس العمياء» ليست امرأةً من جنوبي العراق جرّها سمسارٌ لحم آدمي إلى مستنقع العار بفعل إرادي واختيار حرّ، بل هي ضحية أو لنقل إنها حصاد الفعل الاستعماري الذي كان والذي هو كائن والذي سيكون في كل زمان ومكان... بكل نتائجه الكوارثية على البشرية.

ثم إنّ مجد بدر الشعري يتجلّى في أنه أثبت في أخريات أيّامه أنه شاعر مأخوذ بالماوراء بمقدار ما كان شاعراً واقعياً. وهكذا نجا من المقتل الذي يردي الشعراء عندما يبدأون ميتافيزيائيين ثم يصبحون واقعيين. ذلك أنّ التعرّض إلى مواضيع الواقع **بعد** التعرّض لمواضيع الماوراء هو انحدار يبهت معه كل شيء تماماً... ولا سيما إذا اعتقد الشاعر أو الأديب بعامةٍ أنه أجاب عن أسئلة الماوراء العويصة واتّخذ موقفاً إيمانياً أو عدمياً؛ ذاك أن الموقف الطبيعي إذ ذاك هو الصمت.

وليس معنى ذلك أن بدراً بدأ ملحداً أو شكوكياً ثم عاد إلى الإيمان وهو يشعر بانكسار خطوط حياته، أو أنّ خوفه من الموت هو ما دفع به إلى الخوض في مسائل الغيب. لكنّ ما أعنيه هو أن رموز بدر الدينية كانت قبل أزمته الكبرى رموزاً شعريّة؛ أمّا في ما بعد فقد انغمس كلياً في مسائل الماوراء، ولم تعد هواجسه في هذا الصقع تفلته. صار الماوراء ومسائله ضرباً من الأفكار الثابتة التي تشدّه إلى دوّامتها. وفي هذا الإطار ذهب إلى إغناء لغته النوعية بمعارفه عن العقائد الشعبية والخرافات.. بل إنه لجأ إلى الخطاب الديني المباشر.

***

وهكذا نرى أنّنا ما ننفكّ نجد عند بدر اليوم ما كنّا نجده لديهِ يوم كان ينتج نفسه أولاً بأوّل: شاعريّة عميقة، ونفساً ملحنة، وحساسية راداراتٍ قادرة على التقاط العالم، ورؤيا نافذة، وتجربتين ذهنية ووجودية.. على غنىً ووفرةٍ وقدرة فذّة على ربط الخاص بالعام في توازن يذهل بدقّته أحياناً.

لقد استقرّ عالمُ بدر الشعري، وأخذ حيّزه في الثروةِ الشعرية العربية. ولا يمكن أن تزيحه عن موضعه ملايينُ المزاعم التي يلجأ إليها كلُّ طالع جديد في ساحة الشعر. قد يختلف الأداء الشعريّ وسبله وطرائقه، لكن ما يحدث عادة هو ما حدث دائماً: فحين يكون الشعرُ عظيماً فإنّه لن يلغي شعراً عظيماً آخرَ سبقه أو جاء معه، بل إن حظّه الأوحد - إذا ما استقرّ في الذوق العام ثم في الزمن - هو أن يأخذ حيّزه إلى جانبه في عمارة الشعر العربي. إن حداثة أبي تمّام لم تلغ كلاسيكية النابغة أو الفرزدق؛ وإن حداثة رامبو لم تلغَ كلاسيكية كورنيّ وراسين ولم تزحْ بودلير اوهوغو عنَ حيِّزهما في عمَارة الشعر الفرنسي؛ ولم تؤثّر حداثة إيڤ بونفوا في كلاسيكية بول ڤاليري.... مثلما لا يمكن أن يلغي الوافد الجديد إلى عائلة مَنْ سبقه فيها.

***

ثمة شيء آخر أحرص على توكيده في هذه المناسبة وهو أن بدراً خلق لنفسه في بداياته شبحاً اسمه إديث ستويل. ومن المؤكّد أنّ بدراً لم يكن جاداً كل الجد عندما زعم ذلك الزعم الذي راح النقّاد يكرّرونه بعده، وهو أنه تأثّر بشعر تلك الشاعرة الإنكليزية. فأدب ستويل كلّه يقوم على اللعب اللفظية وعلى الأصوات؛ وهو ذو بنيانٍ مجازي؛ وإنّ مجرّد محاولة ترجمة هذا الشعر إلى أيّة لغة أخرى يهدم هذا البنيان - وذلك هو السبب الذي يرى نقّاد فرنسيون أنه كامن وراء عدم ترجمة شعرها إلى الفرنسية مثلاً.

ومن جهة ثانية فإن إديث ستويل بدّدت كثيراً من الطاقة لتبدو كاتبة كبيرة، وكثيراً من الوقت لتقوم بالدعاية لنفسها بنفسها.. إلى حدّ أن الصورة الفاقعة الألوان التي رسمتها لنفسها انتهت في وقت مبكر من حياتها إلى التغطية على

الآثار الهشّة التي كتبتها، وهي الآثار التي يجد فيها القارئ الانكليزي أحياناً بعضَ الإثارة ولا سيما كتابها **إنكليز غريبو الأطوار** الذي يتحدّث عن شخصيات عرفتها ستويل.

كانت ستويل سيّدة صالونات أكثر منها شاعرة كبيرة. وقد بَنَتْ كثيراً من شهرتها على مهاجمتها المشاهير، ومنهم د. هـ. لورنس. وربّما كان الشيء الوحيد الجيّد الذي فعلته هو اكتشافها ديلان توماس؛ هذا إذا كانت صادقة في روايتها.

فأين اطّلع بدر على شعرها؟ ولنفرض أنه عثر لها على قصيدة منشورة مثلاً، فهل يكفي اطلاعه عليها ليزعم أنّه تأثر بها؟ وإذا كان بنيان ستويل الشعري مجازياً كما يصفه النقّاد، فهل كان بدر من عمق المعرفة بالانكليزية بحيث فهم شعر ستويل واستوعب تقنيتها وقدرتها على اللعب بالألفاظ وتأثّر بسرعة بها؟ ثم بماذا تأثّر؟ أبمعانيها؟ لكن كيف، وشعرها مجازي؟ أبتقنيتها؟ لكن كيف، وبدر أبعد ما يكون عن اللعب بالألفاظ والأصوات؟

ثم يجيء دور من تابع بدراً من النقّاد في زعمه هذا. ترى على أيّ شيء بنوا حكمهم؟ على ما قاله بدر، أم أنّهم قارنوا شعره بشعرها فاكتشفوا تأثّره بها؟ ولكن متى وكيف وأين؟ وأيّة قصيدة لها قارنوها بأيّة قصيدة له، فاكتشفوا أثرها فيه؟ أم أنّها مسألة ببغاوية من ألفها إلى يائها؟

إنني لا أنفي أن يكون بدر اطّلع - في نادي النفط في بغداد أو البصرة أو في مكتبة النادي - على مجلّة أو صحيفة أو حتى على مجموعة قصائد لإديث ستويل، أو حتى على مقال عنها أو ربّما دراسة. لكن ما أشك فيه أن يكون فعلاً قد تأثّر بها. وأعتقد أن زعمه ذاك - إذا كان قد زعم ذلك فعلاً - لم يكن أكثر من استعراض عضلات ثقافية، أو كان ضرْباً من محاولة إدهاش مَنْ روى أمامهم ذلك. وهذا وارد كثيراً في أجواء الأدباء الشباب في المقاهي حيث التبجّح بالمعرفة والثقافة وسعة الاطلاع ومعرفة الآداب العالمية والنوادر فيها عملةٌ رائجة. وأكيد بعد هذا كلّه أن بدراً أطلق تلك النكتة عن تعمّق في فهم ستويل وتأثّر بها في جوٍّ كان يجهل أو يلمّ إلماماً ضئيلاً بالإنكليزية. ذلك أن ستويلِ ليست شيئاً في حسابات الأدب الانكليزي... ثم إن بدراً أكبر بكثير أو هو غدا أكبر بكثير، مع تقدّمه في مدارج الشعر، من ستويل ومن كثيرين من الشعراء الانكليز المتوسطي الموهبة مِمَّن هم أكثر أهميّة من ستويل.

بغداد

▷ خالد علي مصطفى ◁

٣ - السيّاب متنٌ وحلم

هو أحد ثلاثة، لا يُذكر الشعر العراقيّ إلاّ ويذكر فيهم؛ والآخران هم: نازك والبياتي. وهو أحد ثلاثةٍ لا يُذكر الشعر العربي إلا ويذكر فيهم؛ والآخران هما: خليل حاوي وأدونيس. ذلك أنّ أحداً لا يستطيع أن ينكر أنّ السيّاب قد استقرّ في الموروث الشعريّ العربي القديم والحديث أيّاً كانت زاوية النظر إليه: منفرجةً أم حادّة.

هناك شعراء يزدادون تمكُّناً من النفس، وتأثيراً في الواقع الأدبي والنقديّ حتى حين نقول فيهم ما يُعدُّ نقصاً في آثارهم. ما قيلَ في أبي تمّام والمتنبي قيل شَبَهُهُ في السيّاب، قدحاً ومدحاً. ولو أحصينا «المساوئ» التي ذكرها نقّاد شعر السيّاب، لوجدناها تعادل «المحاسن» التي ذكرها نُقادٌ آخرون؛ وبين الشدّ المتعاكس، يزداد الاهتمام بالسيّاب، بحثاً ودرساً، وتزداد حِدّة إيقاع شعره على جميع خصومهِ ومُناصريه.

أمْرٌ غريب!.. لكنه غريبٌ متوقّع - غريبٌ مألوف «كنشوةِ الطفلِ إذا خافَ من القمَر»! أتكون آيةُ هذه الغرابة أنّ السيّاب يُشكّل السَهم الذهبي في «بنك» الشعر العربي الحديث - السهم الذي يُستخدم حين تحلّ الأزماتُ والانهيارات في سوق الأسهم الشعرية؟!... تندفعُ الأمواج وتنحسر؛ يعلو الهديرُ وينخفض؛ تُستورد «البضائع» وتُستهلك؛ تزداد «الصيحات» وتهدأ؛ تنتشر «البِدَع» وتتقلّص؛ تأتي «أُمّةٌ» وتذهبُ أخرى، تلعنُ فيها الآتيةُ الذاهبة... وهكذا «دواليك حتّى كلُّنا غيرُ لابس»، كما يقول سُحَيم عبد بني الحسحاس!.. أيكون السيّاب صمّام الأمان في هذا الشدّ المتعاكس، سواءٌ أكان أعظمَ شاعرٍ عربي حديث، كما يقول أحمد عبد المعطي حجازي، أم صاحبَ رؤيةٍ شعريةٍ ضيّقة، كما يقول سامي مهدي؟

قد يكون كلاهما مُحقاً، وقد يكون كلاهما غير مُحق. لكنْ مما لا مريّة فيه أنّ السيّاب ظلّ - وسيظل - موضع اهتمام الطرفين، ممّن يسيرون في هذين الركّابين. ويبدو أنّ هناك شيئاً في شعر السيّاب مازال «نصّاً» مفتوحاً قابلاً للدخول إليه في أيّ مكان وزمانٍ بغضّ النظر عن كِبَرِ شعره أو

صِفَرِه: ثمّة أسرارٌ يجب أن تُكتَشَف؛ مجهولٌ يجب أن يُخترق؛ شيءٌ عصي على الإدراك «أحسُّه عندي ولا أعيه» كما يقول خليل حاوي. فحين يقتنع العقل أنه استطاع أن «يعقل» هذه القصيدة أو تلك يُفاجأ على حين غفلةٍ منه أن ما كان عَقَده قد انفرط، وأنّ أموراً لم تكن بالحسبان قد أربكت فيه قناعته بحيث وجد نفسه مضطراً إلى أن يعيدَ حساباتهِ من جديد. أيكون السيّاب من هؤلاء الذين لا يمكن أن تنغلق دفاترُ حساباتهم، لأنَّ في مخازنهم المرئية مخازن أخرى غير مرئيةٍ، وغير مسجلةٍ في قيود الصادر والوارد؟!

لقد كَتَبَ السيّاب بضع عشرة قصيدةً لا غير؛ فالشاعر يُقاس بقممه، لا بسفوحه. ولكنْ هل تستطيعون أن تسمّوا لي شاعراً، عربياً في الأقلّ، له بضع عشرة قصيدة ذات نفسٍ واحدٍ، ذات مستوى رفيع واحد، ذات إبداعيةٍ تختلف في إحداها عن الأخرى؟... بضع عشرة قصيدة محصول وفير: «تعتيم»، «أنشودة المطر»، «في المغرب العربي»، «مدينة بلا مطر»، «رسالة من مقبرة»، «أغنية في شهر آب»، «النهر والموت»، «المسيح بعد الصلب»، «جيكور والمدينة»، «أم البروم»، «المعبد الغريق»، وبضع قصائد أخرى قد نختلف في تحديدها.

أهمية هذه القصائد قائمةٌ بذاتها: بما تستبطنه من إشكالياتٍ جمالية ودلالية؛ وبما خلّفته في الشعرِ الحديث من تأثيرات ظاهرةٍ ومستترة؛ وبما أثارته من تصوّرات فنيّة مازالت «عمود الشعر الحديث»: الرمز والأسطورة؛ القناع؛ الصورة ومستوياتها؛ بناء القصيدة؛ الموقف الفكري وتحوّلاته الرؤيوية؛ عمليات القطع والدمج والخلخلة التعبيرية التي تعبّر عن وجدان مضطرب؛ لغة الحديث اليومي والارتقاء به من مستوى العادة الجارية إلى مستوى الرمز؛ لغة اللمح والإشارة، ولغة التصريح والاستطراد؛ تعدّد مستويات التأويل؛ تحول زاوية النظر من الداخل إلى الخارج وبالعكس؛ المقترب الرمزي الأسلوبي الخفيّ وتحوّله إلى رمز دلالي.. إلى آخر ما يمكن أن تثيره هذه البضع عشرة قصيدة من مشكلات شعرية مازال الشعراء الحديثون يستهدون بها على مختلف مستوياتهم التعبيرية.

هذا يعني أنّ ما اجترحه السيّاب في هذه البضع عشرة قصيدة قد مَهَرَ الشعرَ العربي بطابعه مهما كانت طبيعة «التعديلات» التي حصلتْ بعد السيّاب. يدعوني هذا إلى القول إن الشعر العربي، في تحوّلاته التي جرت له بعد الحرب الثانية، وحتى يوم الناس هذا، هو في جوهره «مَتْنٌ سيّابي». لقد كان السيّاب مبدع هذا المتن، بحيث تأتي أهميّة أيّ شاعرٍ حديث آخر من خلال استغلاله عناصرَ هذا المتن لصالحه، لا أكثر!

أكان السيّاب حقّاً أعظم شاعرٍ عربي حديث؟ أم كان صاحبَ رؤيةٍ شعريةٍ ضيّقة؟ في ظنّي لا تعود لمثل هذه التقريرات أهميّة نقدية، بعد أن تغلغل السيّابُ في مفاصل القصيدة الحديثة، ووجّهها إلى حيث يجب عليها أن تسير.

***

لقد اقتنص السيّاب «الحلم» وجسّدَهُ في قصيدة. غير أننا الآن لم نعد قادرين على الحلم، بعد أن انتفتْ دواعيه، فأصبحنا نجد في شعر السيّاب ما نعجز عن تصوّرِه. إنه حلمنا الباقي لنا، بعد أن ضاعت أحلامنا الأخرى؛ حُلْمنا الذي يدعونا إلى الشفقة على أنفسنا، وإلى السخرية منها، ونحن نعيش في هذه «الكوميديا السوداء» التي تعرض مشاهدها في بورصة الأوراق المالية والسياسيّة، ونحن فيها كحيوانات السيرك، نستجيب لسوط المدرّب استجابةَ «الرجع الشَّرْطي».

في هذه «الكوميديا السوداء» يذكّرنا السيّاب بدورة «الحياة والموت» التي لم نعد نعيشها، لأنّنا فقدنا معنى الحياة في الموت؛ يذكّرنا بأنّ «بابل سوف تُغسل من خطاياها» بعد أن أصبحنا نحن الخطيئة؛ فهل تُطهِّر الخطيئة نَفْسها؟... لقد أصبح السيّاب ملاذَنا في عجزنا واندحارنا. أصبح حلمَنا الضائع الذي لن نعثر عليه، مهما استبدّتْ بنا شهوةُ البحث في الأقطار والأمصار، وفي طوايا النفس وخلايا الدماغ. لقد أصبح السيّاب نفسه مدينةَ «إرم»، و«عنقاء» إيليا أبي ماضي، و«لارا» البياتي، و«صقر» أدونيس، – أصبح «جيكور» الخاوية، و«بويب» المطمور، أصبح «وفيقة»، و«أسية» التي لم تعد تطلّ من شناشيل محلة «الباشا» في البصرة القديمة. باختصار: أصبح حُلْماً عصيّاً على القبض – صورة «للغائب» الذي لن يأتي، تعويضاً عن عجزنا وانهيارنا؛ إنه ما نفتقده في نفوسنا في هذه الكوميديا السوداء.

ما بين الإبداع والانهيار، ينهض السيّاب؛ فهو استراتيجية شعريّة كاملة، تهزأ باتفاقات الهزيمة، وأسواق العملات والعملاء معاً، ومؤتمرات الصلح، وأساطيل البحر، و«طيور الحديد»، وآخر مبتكرات القتل والدمار، مثلما تهزأ بِمُؤَدلجي التسوية وأيديولوجيتها.

السيّاب – ذلك الحلم،

فهل يمكن أن يضيع الحلم؟

بغداد / فلسطين

لماذا كان شعر السياب شعراً كبيراً؟

- مخططات أولية -

حسن ناظم

ليس من اليسير الإجابة عن السؤال السابق إلاّ في نطاق مشروع يضطلع بمهمّة تحليل النصّ السيّابي على مستوياته كلّها (الصوتية والتركيبية والدلالية)* . بيد أن الدراسة الراهنة تحاول أن تضع المنطلقات الأساسية للإجابة عن السؤال السابق، وأن توسّس المخطّطات الرئيسة التي يمكن، في ضوئها، الشروع باستكشاف مكامن الإبداع في شعر السيّاب.

لعلّ الحركة النقدية التي حامت حول ما سمّي بـ«الشعر الحر» بشكل عام، والنص السيّابي بشكل خاص، كانت قد رسّخت تفسيراً جزئياً في بنية الشعر الحر نفسه، وهو ذلك التغيّر النافر الذي حدث في البنية العروضية. ومن ثمّ ترسّخت الفرضيّة التي أطّرت ذلك الشعر بخرقه القواعد (القالب العروضي) ووحدة القافية، وبذلك حلّت التفعيلة محل الوزن والقافيةُ المتنوّعة محل القافية الواحدة. ولكن الذي حدث يتجاوز حدود هذه الفرضيّة: فالتغيرات الهائلة والكامنة في ثنايا النص الشعري لدى السيّاب كانت قد حطّمت، لا القالب العروضي ووحدة القافية وحدهما، وإنّما البنية الصوتيّة بكلّ أسسها الراسخة في الشعر العربي القديم. وهنا يمكن الإلماع إلى ما يأتي:

١ - لم يعد ختام السطر الشعري يعني امتلاء الوزن، ومن ثمّ لم يعد ثمّة تزامن يربط الوقفة العروضيّة بالوقفة الدلاليّة. وأصبحَ النص السيّابي يمارسُ هذا الخرق إلى الحدّ الذي تصبحُ فيه نهاية السطر الشعري غير ضامنة لأيّ استقلالٍ دلالي، فهي تتواشج مع السطر الشعري الذي يليها تواشجاً مؤكداً.

٢ - أصبحت المواشجة الوزنية (تغير الوزن في القصيدة الواحدة) مبدأً إيقاعياً ينتظمُ كثيراً من قصائد السيّاب. وإذا كان تفسير الوزن المفاجئ ينذر بتغير البنية الإيقاعيّة على نحوٍ يكسرُ البعد النغمي المعتاد، فإنّ نصوص السيّاب تعكس لنا حالةً من التناغم المدهش داخل إطار التنويع الوزني نفسه، ومن ثمّ تثير توازناً معيّناً بين مقاطع النصّ نفسه. وإذا كانت المواشجة الوزنية ترمي إلى تحقيق انسجام من نوع جديد، فإنّ من المواشجات ما لا يرمي إلى مثل هذا الانسجام، وإنما يرمي - على العكس - إلى الإجهاز على البعد النغمي على نحوٍ قصدي من أجل هدف دلالي محض. ولنتذكر - هنا - قصيدة «في المغرب العربي» التي تنتمي - رسمياً - إلى بحر الوافر، وإيقاعياً إلى بحر الهزج الذي ينكسر - عبر أسطر شعريّة أربعة فقط وبصورةٍ منفردة - ببحر الرجز:

- أحيٌّ هو أم ميت؟ فما يكفيه
أن يرى ظلاً له على الرمال (رجز)
- فيا قبر الإله، على النهار
ظلّ لألف حربةٍ وفيل (رجز)
ولون ابرهه (رجز)
وما عكستهُ منهُ يدُ الدليل،
والكعبة المحزونة المشوهة (رجز)

ففي الوقت الذي عدّ صلاح عبد الصبور هذه الانتقالات الوزنيّة المفاجئة أخطاء عروضيةً، اضطرّ السيّاب إلى أن يوضحَ أهدافهُ الدلاليّة من وراء هذه المواشجات في مجلة **الآداب** - عدد ٦ حزيران - سنة ١٩٥٦ - ص ٧٤.

وبالطريقة نفسها أصبحت المواشجة الشكلية (تداخُلُ شكلي الشعر الحر والشعر العمودي) مبدأ إيقاعياً ينتظم نصوص السيّاب إلى الحدّ الذي أصبحت فيه هذه المواشجة، وعلى نحوٍ نادر، مميّعةً للحدود بين شكل الشعر الحر والشعر العمودي. ويتضح ذلك في قصيدة «في المغرب العربي»، إذ نكادُ لا نحسُّ بالتحوّل الشكلي الذي حدث في القصيدة، وإن كانت طريقة كتابة الشعر العمودي على أسطر متتابعة من دون صدر وعجز هي التي تضطلع بمهمة تغييب جزئيّ لهويّة الشعر وطبيعة انتسابه إلى الشعر الحرّ أو العمودي.

٣ - يمكنُ استكشاف الخصائص الأسلوبيّة في النصّ السيّابي من خلال ربط المظاهر الإيقاعيّة بالمظاهر الدلاليّة المتمخّضة عنها. ويمكن إدراج هذا الإجراء تحت صنفين من العلاقات: علاقة المماثلة التي تتأسّس على أنّ تماثل الدوالّ يفضي إلى تماثل المدلولات، كما في السطرين الشعريين التاليَيْن من «أنشودة المطر»:

- وكيفَ يشعر الوحيد فيه **بالضياع**؟
بلا انتهاء كالدم المراق **كالجياع**

...وعلاقة المعارضة التي تعني أن تماثل الدوالّ يفضي إلى تعارض المدلولات، وتلك سمة استثنائية يوفّرها النص السيّابيّ على نحوٍ يخرقُ به المبادئ اللسانيّة الثابتة كما في قوله:

- تنهلّ في **رمسي**
من عالم **الشمس**

٤ - لقد كان إلحاحَ السيّاب على استخدام بحر الرجز محفّزاً على بعث الثقة بهذا الوزن الذي وُصف بـ«حمار الشعراء» أو

* حاولتُ أن انجز هذه المهمة في اطروحتي للدكتوراه، وعنوانها «البنى الإسلامية في شعر السيّاب - دراسة في مجموعة **انشودة المطر**».

«مطيّتهم». وبميلاد قصيدة «أنشودة المطر»، وربّما بميلاد قصائد غيرها، أصبح لهذا الوزن شأن آخر، أعني نغماً آخر كانت له هيمنة كبيرة على مجموعة **أنشودة المطر**. ولنتذكّر في هذا الصدد القصائد الآتية: غارسيا لوركا - تعتيم - النهر والموت - أنشودة المطر - سربروس في بابل - جيكور والمدينة - رؤيا في عام ١٩٥٦ - مدينة السندباد - من رؤيا فوكاي.

٥ - لقد حاولت نازك الملائكة في **قضايا الشعر المعاصر** ص ٤٨ أن تنسب رتابةً معينةً إلى الوزن الحرّ، وأن تعدّها عيباً من عيوبه. ويتيحُ لنا النصّ السيّابيّ دحضاً لتلك الرتابة المزعومة؛ ذلك أن استكشاف أنظمة التقفية في شعر السيّاب يثير سياقات أسلوبيّة (بالمعنى الريفاتيري) تكشفُ عن غنى الإيقاع وحيويته، ولا تتيح إمكانية الاعتياد أو التنبؤ بالانكسارات الصوتية التي تتمخضُ عن وظائف جماليّة خاصّة، وعن توازيات دلاليّة تنبئ بذاتها بطبيعة الرؤى الكامنة في النصّ.

أما على المستوى التركيبي، فقد طفح النصّ السيّابيّ بتغيّرات جريئة طالت نُظُم صوغ المتتاليات اللسانية وكيفية تضافرها، وارتكبت انزياحات تركيبية مثّلت تحوّلاً في بنية الشعر العربي الحديث. انظرْ، مثلاً، إلى المقطع الآتي من قصيدة «أنشودة المطر»:

١ - أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر؟
٢ - وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
٣ - وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
٤ - بلا انتهاء - كالدم المراق كالجياع،
٥ - كالحب كالأطفال كالموتى - هو المطر!

تنبني الأسطر الشعرية السابقة على أسئلة تتضافر لتشكّل بنية استفهامية نافرة عبر همزة الاستفهام و«كيف». وتتضافر الأسطر الشعرية، أيضاً، من خلال تماثل الأفعال المضارعة (تعلمين - تنشج - يشعر) لتتشكل بنية شكليةً متولّدة من عناصر لسانيّة محايثة. وإذا ما نظرنا، بدقّة، إلى المقطع السابق، نجد أن ثمّة بنية أكثر داخلية، إن صحّ التعبير، إذ إن السطرين الشعريين (٤) و(٥) يمثّلان امتداداً ينحصر بجملة معترضة، فأصل الجملة هو: بلا انتهاء - ... - هو المطر

وتنبني الجملة المعترضة على سلسلة من التشبيهات تتوالى لتعضد نفسها بنفسها، ولتتكشّف عن سلسلة من التعارضات:

- دم مراق، جياع، حب، أطفال، موتى
- قتل، جوع، فرح، ولادة، براءة، موت، تلاش... إلخ.

وفضلاً عن ذلك، فإنّ المبادئ اللسانيّة تقرّر أنّ لكل بنية لسانيّة وظيفة محدّدة؛ وإذا لم تقم البنية اللسانيّة بوظيفتها المحدّدة، فإنها تعدّ بنية منزاحة عمّا وُضعت له في الأصل. وهكذا نرى أن البنية الاستفهامية في المقطع السابق لم تضطلع بوظيفتها الأصلية، ذلك أن «أتعلمين» في السطر (١) لم تنجز وظيفتها الخاصة؛ فالسطر الشعري (١) لا يتضمن أيّة إشارة إلى جهل المخاطَبَة، بل هو يحاول أن يضفي طابعاً تهويلياً يصعّد من شدّة الإحساس أمام مشهد المطر. إنه الإحساس بالحزن الذي لا يعلنه النصّ صراحة، بل يعبّر عنه عن طريق الانزياح التركيبيّ، عن طريق الشرخ الذي يفجأ البنية اللسانيّة في الشعر. وهكذا الأمر مع السطر الثاني، إذ إن «كيف» تفقد قابليتها على إنجاز بنية استفهاميّة أصيلة، ومن ثم تضطلع بتكريس الحالة نفسها: حالة الحزن المعبّر عنه بـ«تنشج المزاريب» من جهة، وبخلق تماثلات تركيبية تفضي إلى بنية التوازي من جهة أخرى.

لقد كانت الفكرة الشائعة عن الوصل أنه يجمعه مجال مفهوميّ واحد، بمعنى أن ثمّة فكرة مشتركة تسري عبر مفاصل النصّ. بيد أن نصوص السيّاب تطلعنا على حقيقة مدهشة، إذ إنها تمارس بعض الانقطاعات ليتمخّض النصّ، من خلال الانقطاع، عن وصل معيّن. فالانقطاع يفقد النصّ صلته المنطقية، ويضعف الأواصر بين البنى اللسانيّة. ومن هنا، يمكن أن ندرج نوعاً جديداً من الوصل تمارسه نصوص السيّاب. فلننظر إلى قصيدة «عرس في القرية» فيما يلي:

تتمحور دلالة العنوان حول قيم وعادات شائعة، وطقوس يغمرها الفرح والبهجة. بيد أن النصّ يعرض قيماً وعادات خاصّة به:

كان نقر الدرابك منذ الأصيل
يتساقط، مثل الثمار،
من ريح تهوّم بين النخيل
يتساقط مثل الدموع
أو كمثل الشرار:
إنها ليلة العرس بعد انتظار!
مات حبٌ قديم، ومات النهار
مثلما تطفئ الريح ضوء الشموع.

بهذا المقطع تتضادّ الدلالتان، دلالة العنوان ودلالة النصّ، ويحدث الانقطاع ليكون «نقر الدرابك» «دموعاً» أو «شراراً»، ومن ثَمَّ ينفصم الانسجام بين المسند إليه (عنوان القصيدة) والمسانيد التي تمثّلها دلالات البنى اللسانيّة في النصّ نفسه. إن النصّ يتفكّك بفعل غياب الرابط السببي بين واقعة «العرس» وواقعة «موت الحب» و«موت النهار»، وهكذا تتوالى الانقطاعات لتشمل النصّ كلّه:

- يا رفاقي سترنو إلينا نوار
من علٍ في احتقار
- ولو أنّا وآباءنا الأوّلين
قد كدحنا طوال السنين
- أقفر الريف لمّا تولّت نوار
- اتركوني أغني أمام العريس
وأراقص ظلي كقرد سجين
وأمثّل دور المحبّ التعيس

إنّ النصّ يحوّل أصداء العرس إلى غمغمات حزينة ملؤها الأسى والسخرية، ليشيع، من ثم، ذلك التضاد الذي هيمن على بنية النصّ بشكل عام.

لننظر، أخيراً، على هذا المستوى إلى المقطع الآتي من «أنشودة المطر»:

١ - كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
٢ - بأنّ أمّهُ - التي أفاق منذ عام

تداخل الشعر الحرّ بالشعر العمودي في نصوص السيّاب حتى ضاعت الحدود!

٣ – فلم يجدها ثم حين لجَّ في السؤال
٤ – قالوا له: «بعد غد تعود...»–
٥ – لا بدَّ أن تعود.

يقترف المقطع السابق، عن قصد، انتهاكاً يطول قواعد بناء الجملة العربيّة. فالجملة الشعرية تبدو وكأنّها تفتقر إلى الارتباط التركيبي الذي يفي بمتطلبات الإفهام، على الرغم من أن علامات الترقيم تحاول أن ترشدنا إلى تمفصلات النصّ واستقلال بناه اللسانيّة. فالسطر الشعري (٢) يبدو مفتقراً إلى خبر «إنّ»، وفي الحقيقة، فإنّ خبرها مؤجّل. ومن هنا يبدو السطر لافتاً للانتباه، فهو ناقص من جهتين: دلاليّة وتركيبية. وتدلّنا علامة الترقيم (– الشارحة) على بدء جملة معترضة تحطّم بنية المقطع الأصلية، ولا تسهم وحدها في تأجيل خبر «إنّ»، بل إن طول الجملة المعترضة هو العامل الحاسم في خلخلة البنية التركيبية للمقطع ككل، إذْ تستغرق الجملة المعترضة ثلاثة أسطر شعرية هي (٢، ٣، ٤)، ونعثر على خبر«إنّ» في السطر (٥).

ومن هنا، نلمح انسجاماً بين هذه الخلخلة التركيبية وما تقتضيه دلالة النصّ. فالطفل يمارس هذيانه قبل النوم، والهذيان يفتقد – في الأصل – إلى أواصر البناء اللساني. وهكذا أصبح التساوق بين هذيان الطفل وطبيعة التركيب اللساني دالاً على سمة أسلوبية تخضع إلى قانون خاصّ يتخطّى قوانين النمو، ولا يراعي الإفهام المشترط في الجملة. وهكذا يمكن أن نجلّي خصائص أسلوبية عدّة من خلال فحص متأنٍّ لطبيعة تشكّل البنى اللسانيّة في النصّ السيّابيّ.

أمّا على المستوى الدلالي، فإنّ الفحص الأسلوبي يواجه عسراً شديداً في عمليّة إبراز السمات الأسلوبية التي يتضمّنها النصّ. ومع ذلك، فإنّ محاولة أوليّة يمكن أن تدلّنا على ما يأتي:

أ – يرشدنا تطبيق فرضيّة السياق الأسلوبي لدى «ريفاتير» إلى وفرة من السياقات الأسلوبية البارزة التي تعدّ خصيصة من خصائص النصّ السيّابي. ويمكن النظر إلى النموذج الآتي من «أنشودة المطر» في ضوء فرضية السياق الأسلوبي الذي هو نموذج لساني يتخلخل بتغيّر غير متوقّع:

١ – وفي العراق جوع
٢ – وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لا بدّ للسطر (١) أن يوحي بمتضمّنات تسوّغ «الجوع»، أي أنّ ثمّة جدباً، ومن ثم ليس هناك حصاد... في حين، يفجأنا السطر الثاني بالإعلان عن «موسم الحصاد». ولكن هذه المعارضة الناشبة بين السطرين لا تلغي أحدهما، بل هي تكرّس أحدهما عبر ذلك التنافر بين المعطيين الدلاليين. ان لحظة اصطدامنا بالتعارض الدلالي تعني لحظة تولّد السياق الأسلوبي الذي يمكن أن يُحَدَّ من عنفوانه بالسطر الآتي:

٣ – لتشبع الغربان والجراد

إن هذا السطر يجيء ليخفّف من وطأة اصطدامنا السابق بالتنافر بين السطرين (١) و(٢). فهو يحاول أن يدلّنا على مسوّغات تعيننا على حلّ معضلة التعارض بين «الجوع» و«موسم الحصاد». وهكذا يتضح ان «الجوع» هو الحقيقة الواضحة على الرغم من حقيقة «موسم الحصاد» ما دام الحصاد يأكله المستغلّون المتسلّطون.

وعلى الشاكلة نفسها يمكن معالجة السطرين الآتيين من «أنشودة المطر»:

١ – وكل عام – حين يعشب الثرى – نجوع
٢ – ما مرَّ عام والعراق ليس فيه جوع

لنلاحظْ أن أصل الجملة في السطر (١) هو: «وكل عام –... – نجوع»، وهي – هنا – جملة اعتيادية لا تؤشّر على أيّ ملمح أسلوبيّ. بيد أن الجملة المعترضة: «حين يعشب الثرى» حين تفصل بين مكوّنات الجملة الأصلية فإنها هي التي تؤشّر على تولُّد السياق الأسلوبي عبر إشاعة حسّ المنافرة بين «الجوع» و«إعشاب الثرى». إنّ لحظة ارتباط صنفي الجملتين (الأصلية والمعترضة) هي لحظة الاصطدام بما لا يتوقّع، ومن ثم، هي لحظة تولّد السياق الأسلوبي. ولكن السياق الأسلوبي هذه المرّة تتملّكه نبوءة يكشفها السطر(٢) الذي يحاول أن يؤبّد الإحساس بالتنافر ويجعله أمراً لا مفرَّ منه. وهكذا فإن السطرين السابقين لم تجر محاولة تسويغ تنافرهما، بل إنهما اكتسبا طابعاً إطلاقياً يتخطّى مهمّة الملاءمة بين الأسباب والنتائج.

ينتهك النصُّ السيّابيّ قواعدَ بناء الجملة العربيّة، ويمعن في التجريب، ويفقد الأسطورة أساسَها الميثولوجيّ... فيكون نصّاً كامل الجدّة!

ب – إن محاولة فحص الأنماط الاستعارية في نصوص السيّاب تدلّنا على ذلك الإحساس بالغرابة والجدّة اللتين يجنح شعر السيّاب إلى ممارستهما. ومن الواضح أن السيّاب كان مستكشفاً مغامراً استطاع، بجراته الكبيرة، أن يصل إلى مناطق قصيّة لم يطأها أحد قبله.

ولكن، كيف استطاع السيّاب، مثلاً، أن يقول في قصيدة «اغنية في شهر آب»:

– ....، والظلماء
نقالة اسعاف سوداء
وكأنّ الليل قطيع نساء
كحل وعباءات سود
الليل خباء
الليل نهار مسدود

لقد هيمن التجريب على النصّ السيّابيّ بشكل واضح، فتصوير «الظلماء» على أنها «نقالة إسعاف سوداء» لا يمكن أن يطاق إلاّ في إطار نزعة تجريبية تصهر الأسطورة (أسطورة تموز) في قالب جديد:

– تموز يموت على الأفق
وتغور دماه مع الشفق
في الكهف المعتم، والظلماء
نقالة إسعاف سوداء

إن الاستعارات الغريبة في المقطع الأول لم تكن إلاّ امتداداً لموت تمّوز ولترسيخ دعائم هذا الموت المظلم، ومن ثم لترسيخ دعائم الهجمة على قيم المجتمع البرجوازي الذي حرصت القصيدة على تعريته. لقد كان الإحساس الواضح والمبنيّ على رؤية منظمة لتهافت المجتمع البرجوازي هو وراء تنظيم المقطع السابق على أساس من تشويش بنية النصّ التي تدلّ على عقم العلاقات الاجتماعية في ذلك المجتمع، وعلى اضطراب أشدها حميمية (العلاقات الزوجية). ومن هنا أصبح النصّ يقدّم لعبة ذات قوانين خاصة ومنظّمة تنظيماً عالياً استطاعت أن تولجَ في صلب الاستعارة التغريبية تضادات مرئية ولامرئية يمكن أن نستكشفها في تصوير «الظلماء» على أنها «نقّالة إسعاف»؛ وهذه الأخيرة لم تكن تحمل صفاءها المعهود عبر لونها المعتاد (الأبيض)، بل إن النصّ يلحق بها السواد. وهكذا تقدّم الاستعارة انسجامها الخاص ضمن قوانينها الخاصّة لتعبّر عن / أو تكرّس موت تموز في العالم السفلي من ناحيتين: ناحية تجلّيها كلمة «نقالة» التي لا نجد مثيلاً لها في النتاج التحديثي المعاصر للنصّ السيابي، وهي، أيضاً، توحي بتضمّنها شروط الموت، أو أنها - على الأقل - ربما تسهم في بعث قريب... وناحية تُجلّيها كلمة «سوداء» التي تكرّس الصدمة ولا تتيح فرصة تأمّل متأنّية يمكن أن تطامن من صخب الحركة الأولى في الاستعارة (نقالة). وهكذا يمكن أن نواصل استكشاف البعد الاستعاري من خلال امتداداته العنيفة في سائر الاستعارات الأخرى... إلخ.

لقد كان وعي التجديد في النصّ السيّابيّ يطول، كذلك، طبيعة توظيف الأساطير والرموز. لنتأمّل، على سبيل المثال، هذا المقطع من قصيدة «مدينة السندباد»:

أهذا أدونيس، هذا الخواء؟
وهذا الشحوب وهذا الجفاف؟
أهذا أدونيس أين الضياء؟
وأين القطاف؟
مناجل لا تحصد،
أزاهر لا تعقد،
مزارع سوداء من غير ماء!
أهذا انتظار السنين الطويله؟
أهذا صراخ الرجوله؟
أهذا أنين النساء؟

تنسلخ الأسطورة، هنا، من مرجعيّتها لترتبط بحادثة من حوادث الواقع. فالقصيدة تتناول حادثة موت كان سببها التحوّل من الريف إلى المدينة. ومادامت الحادثة تبقى محتفظة بالحسّ المأساوي للموت الأبدي، موت الريفي المهاجر إلى المدينة، المصعوق بكهربائها، فإن الأسطورة تأخذ طابع الحادثة وتنساق إلى منطقها ضاربة، بذلك، منطق الأسطورة الأصلي ليواجه أدونيس، في النهاية، موته الأبديّ المؤكد. لقد مورس التحوّل إلى أقصى أمدائه ليشوّه البناء الأسطوري ويركّب بناء جديداً عبره. إن التساؤلات المنبثّة في القصيدة تجعل أدونيس موضع سخرية تفقده مرجعيته الميثولوجية ليصبح صنواً للخراب والجفاف. لقد تحطّمت بطولة أدونيس في النصّ، وكان موته موتاً نهائياً ينتهك البعد الأسطوري الرسميّ، وقد كان هذا إجراء حتّمته القيمة الأساسية للنصّ، وتلك القيمة تشدّد على عقم محاولات التغيير وعلى الحتمية التاريخية للأحداث بغضّ النظر عن الصراعات العنيفة والتضحيات التي يبديها الإنسان من أجل تغيير حياته. إن التحويل الدلالي الذي مورس في أسطورة أدونيس جاء متساوقاً مع السوداوية والتشاؤمية اللتين تعبّر عنهما القصيدة بسلسلة من الرموز ابتداءً من «التتار» ومروراً بـ«محمد» في «حراء» ومماهاته بـ«المسيح» الذي سيصلب في العراق... إلخ.

هكذا تمارس نصوص السيّاب على الأسطورة تحويلاً يفقدها أساسها الميثولوجي، وتنتظم هذه الممارسة سلسلة كبيرة من الأساطير والرموز. وربما يمكن أن نعضد هذه النظرة بكيفيّة تعامل النصّ السيّابيّ مع كلمة «المطر»التي كانت لها دلالات استثنائية فضلاً عن دلالتها الاعتيادية بوصفها رمزاً للحياة والخير... إلخ. فالمطر، يكون دالاً على الحزن في قصيدة «النهر والموت»:

- يا نهريَ الحزين كالمطر
- أحسّ بالدماء والدموع كالمطر
- ينضحهنّ العالم الحزين

إن النظرة السابقة يمكن أن تُختزل إلى التصريح بنوع معيّن من الإحساس الحزين بإزاء مشهد المطر، وعلى العكس، يمكن أن نتلمّس السرور والبهجة بإزاء المطر حين تكون أنغامه متساوقة وصراخ «غيلان»:

- بابا... بابا...
ينساب صوتك في الظلام إليّ كالمطر الغضير.

ويكون المطر، أحياناً، متماهياً بالدمار والفوضى ليعبّر عن أحداث مذبحة الموصل في قصيدة «رؤيا في عام ١٩٥٦»:

- عشتار العذراء الشقراء مسيل دم
صلّوا... هذا طقس المطر

أو أن يكون متماهياً بالدماء:

- فإنما الدماء
توائم المطر

أو أن يكون متماهياً بالوباء في قصيدة «مدينة السندباد»:

- وخبّأ الوباء في المطر

أو أن ينشحن - أخيراً - بدلالات كثيرة في سطرين شعريين متميّزين من قصيدة «أنشودة المطر»:

- بلا انتهاء - كالدم المراق كالجياع
كالحب، كالأطفال، كالموتى - هو المطر

يكون المطر، هنا، دماً وجوعاً وحبّاً وبراءة وموتاً... إلخ. أو يكون مجرّد ترنيمة طقوسية في القصيدة نفسها تتّخذ دلالات إيقاعية دلالية في الآن نفسه.

هكذا يرتكب النصّ السيّابيّ تلك التحويلات بجراة كبيرة ليخلق، في الأخير، نصّاً جديدا ظلّ وسيظلُّ بحاجة إلى مستكشفين جدد يغامرون، كالسيّاب، من أجل الوصول إلى سرٍّ منفلتٍ دائماً وأبداً، ذلك هو سرُّ إبداع النصّ الشعريّ لدى السيّاب. وما الصفحات السابقة إلاّ محاولة وضع خطة تمهيديّة يمكن الانطلاق منها نحو ذلك العالم الغريب ومحاولة سبر اغواره: عالم السيّاب الشعري.

العراق

دار السياب

عيسى حسن الياسري

- ١ -
من الباب الواطئ دخلنا داركَ
داركَ ذات الجدران الطينية
المفتوحة للشمس..
وللريحْ

- ٢ -
كانت يدها راقدةً في كفّي
كنا نبحث عن سقف يقينا الشمسَ
وريحَ الصيفِ...
المتربةَ

- ٣ -
أكثر من حدأةٍ أفزعها مقدمنا..
فانفلتت محلقةً
لتحطّ على أقرب شجرةٍ..
تحميها منّا

- ٤ -
في باحتها الواسعة يتمدّدُ..
جذعُ النخلْ
كشجاع صرعته الحرب
أخفاهُ المُنسحبون بعيداً

- ٥ -
لا أعرف في أيِّ الغرفِ..
كنتَ تقيم...؟
وتكتبُ قصائدك الفاجعةَ
لكنّا اخترنا واحدة لنقبّل بَعْضَيْنَا

- ٦ -
وفعلنا هذا من أجلكَ
شفتاك المحتشدتان بأزهار الشعر
تقومانِ من الموت..
فمتى تنظرنا؟

- ٧ -
صالات اللهو التي يتقرّر
فوق مناضدها جوعي
ومناسجُ موتي
تبدو مزدانةً.. ومتألقةً

- ٨ -
المعتم في هذي الجهةِ..
الموحشةِ بيتكَ
أحياناً يأتيه الشعراء
ويلقون أمام حجارته بقصائدهم
وقبل هبوط الليلْ
يديرون له الظهرْ

- ٩ -
في «كشكي» المتواضع
كثيراً ما تأتي لتراني
منذ سنوات والطرقات إليك
مجللة بطيّات الليلْ

- ١٠ -
يخجلني أن تتساقط منك
قطرات العرق الساخن
أو ترتجف الشفتان من البرد
ولكنّك تسترسل بقراءة قصائدك لي

- ١١ -
كثيراً ما تسألني عنها
حين تحدِّق في شفتيّ..
يروِّعكَ ذبولهما
فأطأطئ رأسي خجلا

كانت علاقة بدر شاكر السيّاب بـ**الآداب** علاقةً مضطربة، لم تستقرّ على حالٍ من الصفاء أو من الاعتكار. ولا يختلف اثنان في أنّ السيّاب هو من أبرز شعرائنا المحدثين، وأنّه طوّر القصيدة العربيّة الحديثة تطويراً كبيراً، مضموناً وصياغة. ولكنه كان في مواقفه السياسية شديدَ التذبذب، كثير التقلُّب، حتى إنه كان ينتقل من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين، وفقاً لـ«مزاجه» الخاصّ أو لحاجته الماديّة الصرف. ويكفي أن يطالع القارئ رسائله التي جمعها الكاتبُ العراقي ماجد السامرائي ليظهر له هذا السلوك المؤسف. فقد كان مع الشيوعيين ثم انقلب عليهم وكتب مذكّرات ضدّهم أراد بعضُهم استغلالها بترجمتها إلى الفرنسية، فوافق على ذلك ليقبض ما يعينُهُ على فقره. ثم دُعي إلى حضور مؤتمر للثقافة العربية اقامته «منظمة حرية الثقافة» في روما عام ١٩٦١، حيث ألقى محاضرة اعترف فيها بأنها جاءتْ مليئةً بأفكار تتّفق وأفكارَ «منظمة حرية الثقافة». ومن رسائله إلى يوسف الخال، يتّضح أن انقلابه على **الآداب** مرتبط بما بذل له يوسف الخال وسيمون جارجي من وعود بمساعدته مالياً والتوسّط لتشغيله وإشراكه في ترجمة الكتب. وقد ترجم بالفعل كتاباً عن الأدب الأميركي لدار فرانكلين وقبض عليه أجره. ومن مظاهر تذبذبه أنه حين طلب من عبد الكريم قاسم مالاً للمعالجة، حصل عليه، ولكنه انتظر حتى أطيح به ليهاجمه هجوماً عنيفاً.

ومن المعروف أن السيّاب بدأ مع مجلة **الآداب** بنشر قصائد وطنية قومية ملتزمة أعوام ١٩٥٤ و١٩٥٥ و١٩٥٦. وآخر قصيدة له في **الآداب** كانت بعنوان «رسالة من مقبرة» - تحية لنضال الجزائر. وحين صدرت مجلة **شعر** عام ١٩٥٦ مدّتْ للسيّاب يَدَ «المساعدة» طوال فترة مَرَضه. وأذكر هنا أن بعض «يقظة ضمير» - إذا صحّ وصفها بذلك... - عاودتْه عام ١٩٦٢، فأرسل إلى **الآداب** قصيدةً بعنوان «إلى العراق الثائر» نُشرتْ في العدد الثالث وهي معنونة من مستشفى سان ماري في لندن، وفيها يحيّي ثورة العراق على عبد الكريم قاسم. وفي العدد السادس من العام نفسه ١٩٦٢ نشرت **الآداب** قصيدة أخرى له بعنوان «ابن الشهيد» قدّم لها بقوله: «يسرّني أن يعود الولدُ الضالّ إلى بيته، وأن أعود إلى **الآداب** التي على صفحاتها متنفّسي الطبيعيّ الذي أعاهد نفسي أن يدوم أبداً». غير أنّ الموت غيَّب السيّاب بعد ذلك بفترة قصيرة.

في هذا الملفّ المخصّص للسيّاب، تنشر «ذاكرةُ **الآداب**» أكثر من قصيدة له، أشهرها «انشودة المطر» التي نُشرتْ في المجلة (العدد السادس ١٩٥٤) قبل أن تصدر في ديوان يحمل العنوان نفسه.

سهيل ادريس



أنشودة المطر

من أيام الضياع في الكويت، على الخليج العربي

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعة السحَرْ،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.
عيناك حين تبسمان تُورق الكرومْ
وترقص الأضواءُ .. كالأقمار في نَهَر
يرجُّه المجذاف وهناً ساعة السحر؛
كأنما تنبض في غوْريهما، النجوم ...

*

وتغرقان في ضباب من أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّح اليدَين فوقه المساء،
دفءُ الشتاء فيه وارتعاشةُ الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛
فتستفيقُ، ملءَ روحي، رعشةُ البكاء
ونشوةٌ وحشيةٌ تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!

*

كأن أقواس السحاب تشربُ الغيومْ
وقطرةً فقطرة تذوبُ في المطرْ ...
وكركَرَ الأطفال في عرائش الكروم،
ودغدغت صمتَ العصافير على الشجر
أنشودةُ المطر ...
مطرْ ...
مطر ...
مطر ...
تثاءب المساءُ، والغيوم ماتزالْ
تسحُّ ما تسحّ من دموعها الثقال
كأن طفلاً بات يهذي قبل ان ينام:
بأن أمه - التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له: «بعد غدٍ تعود ..» -
لا بد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناكْ
في جانب التلِّ تنام نومةَ اللُّحود
تسفُّ من ترابها وتشربُ المطر؛
كأنَّ صيَّاداً حزيناً يجمع الشِّباك
ويلعن المياه والقَدَرْ
وينثر الغناءَ حيث يأفل القمر.
مَطَرْ ...
مَطَرْ ...
أتعلمينَ أيّ حُزْنٍ يبعثُ المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيدُ فيه بالضياع؟
بلا انتهاء - كالدم المراق، كالجياع،
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى - هو المطر!
ومقلتاكِ بي تطيفان مع المطر
وعَبْرَ أمواج الخليج تمسحُ البروقْ
سواحلَ العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهمُّ بالشروق
فيسحب الليلُ عليها من دمٍ دثارْ.
أصيح بالخليج: «يا خليجْ
يا واهبَ اللؤلؤ، والمحارِ والرَّدى!»
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
« يا خليج
يا واهب المحار والردى ..»

*

أكاد أسمع العراقَ يذْخرُ الرعود
ويخزنُ البروقَ في السهول والجبالْ،
حتى إذا ما فضّ عنها ختْمَها الرجالْ

لم تترك الرياح من ثمودْ
في الوادِ من أثرْ.
أكاد أسمع النخيلَ يشرب المطر
وأسمع القرى تئنُّ، والمهاجرين
يصارعون، بالمجاذيف وبالقلوع،
عواصفَ الخليج والرعودَ، منشدين:
«مَطرْ ...
مَطرْ ...
مَطرْ ...
وفي العراق جوعْ!
وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ
لتشبعَ الغربان والجراد
وتطحنَ الشوانَ والحجرْ
رحىً تدور في الحقول ... حولها بشرْ!
مطر ...
مطر ...
مطر ...
وكم ذرفنا، ليلةَ الرحيل، من دموع
ثم اعتللنا - خوفَ أن نُلامَ - بالمطر ..
مطر ...
مطر ...
ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء
تغيمُ في الشتاء
ويهطل المطر،
وكُلُّ عام - حين يُعشبُ الثرى - نجوع!
ما مرَّ عامٌ والعراقُ ليس فيه جوع.
مطر ...
مطر ...
مطر ...
في كلِّ قطرةٍ من المطر
حمراء أو صفراء من أجنّةِ الزَّهَرْ.
وكلُّ دمعةٍ من الجياع والعراه
وكلُّ قطرةٍ تراقُ من دم العبيد
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد
أو حَلمةٌ تورّدتْ على فم الوليدْ
في عالم الغد الفتيِّ، واهب الحياة!

مَطرْ ...
مطر ...
مطر ...
سيُعشبُ العراقُ بالمطر ... »

*

أصيح بالخليج: «يا خليج ..
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!»
فيرجـع الصـدى
كأنه النشيج:
« يا خليـج
يا واهـب المحـار والـردى.»
وينثر الخليج، من هباته الكثارْ،
على الرمال: رغوَه الأجاجَ، والمحار
وما تبقّى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلَّ يشرب الردى
من لجة الخليج والقرار،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرةٍ يربُّها الفرات بالندى.
وأسمع الصدى
يرن في الخليج:
«مطر ..
مطر ..
مطر ..
في كل قطرة من المطرْ
حمراءُ أو صفراء من أجنّة الزَّهَر.
وكل دمعة من الجياع والعراه
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسمٍ جديد
أو حَلمة تورّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيِّ، واهبِ الحياة ..»

ويهطل المطر ..

بدر شاكر السياب
بغداد

يوم الطغاة الأخير

«أغنية ثائر عربي من تونس لرفيقته»

– «الى الملتقى ..»، وانطوى الموعدُ
وظلَّ الغدُ:
غدُ الثائرين القريبْ.
يداً بيدٍ، من غمار اللهيب
سنرقى إلى القمّةِ العاليه،
وشعرُكِ حقلٌ حباه المغيب
أزاهيرَه القانيه.

*

نرى الشمسَ تنأى وراء التلالْ
وبين الظلال،
وقد رفَّ، مثلَ الجناح الكسيرْ –
على كومةٍ من حطام القيودْ،
على عالمٍ بائدٍ لن يعود –
سناها الأخير.

*

تقولين لي: «هل رأيت النجومْ؟
أأبصرتها قبل هذا المساء
لها مثلُ هذا السّنا والنقــاء؟»
تقولين لي: «هل رأيتَ النجوم؟
وكم أشرقتْ قبل هذا المساء
على عالمٍ لطّخته الدماء:
دماءُ المساكينِ والأبرياء!»
تقولين لي: «هل رأيتَ النجوم
تُطلُّ على أرضنا وهي حرّه
لأوّل مرّه؟»
نعم. أمسِ حين التفتُّ إليكِ
تراءَيْنَ، كالهجْس، في مقلتيكِ.

*

وإذ يستضيءُ المدى بالحريقْ،
فيندكُّ سجنٌ، ويُجْلى طريق،
ويُذكي، بأطيافه الدافئه،
محيّاكِ باللهفة الهانئه؟
تقولين: «نحن ابتداءُ الطريق
ونحن الذين اعتصرنا الحياه:
من الصخر تدمى عليه الجباه
ويمتصُّ ريُّ الشفاه،
من الموت في موحشاتِ السجون؛
من البؤس، من خاويات البطون؛
لأجيالها الآتيه.
لنا الكوكبُ الطالعُ،
وصبحُ الغدِ الساطعُ،
وآصاله الزاهيه!»

بدر شاكر السياب

بغداد

ابن الشهيد

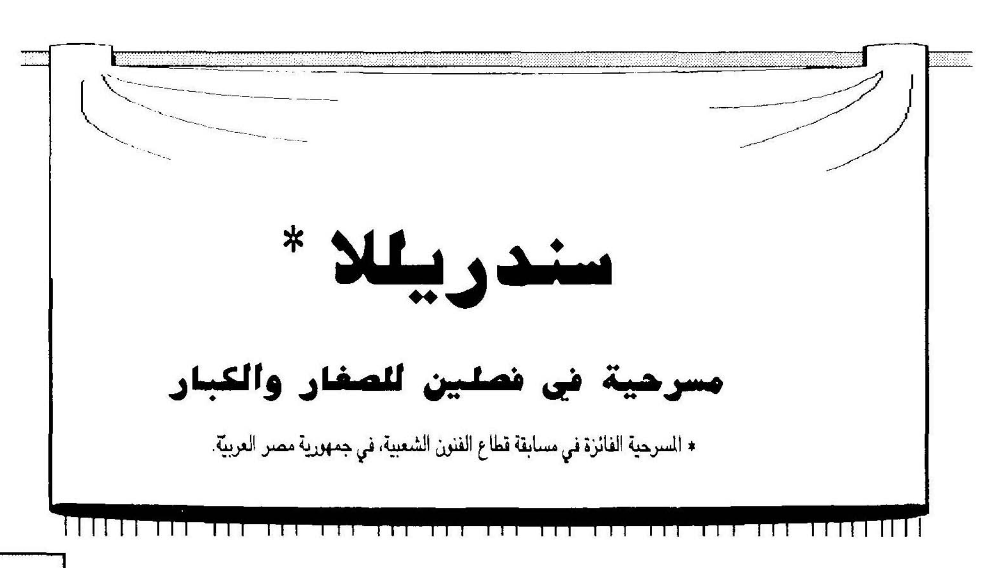
يسرّني أن يعود الولد الضال إلى بيته، وأن أعود إلى الآداب التي على صفحاتها متنفسي الطبيعي الذي أعاهد نفسي أن يدوم أبداً

بدر شاكر السيّاب

وتراجع الطوفان، لملم كل أذيال المياه
وتكشفت قمم التلال، سفوحها، وقرى السهول،
أكواخها وبيوتها خِرب تناثر في فلاه.
عركت نيوب الماء كل سقوفها، ومشى الذبول
فيما يحيط بهن من شجر ... فآه
آهٍ على بلدي، عراقي: أثمر الدم في الحقول
حسكاً، وخلّف جرحه التتري ندباً في ثراه.
يا للقبور كأنّ عاليها غدا سفلا وغار الى الظلام
مثل البذور تنام في ظلم الثمار ولا تفيق.
يتنفس الأحياء فيها كل وسوسة الرغام،
حتى يموتوا في دجاها مثلما اختنق الغريق.
جثث هنا، ودم هناك ..
وفي بيوت النمل مد من الجفون
سقف يقرمده النجيع، وفي الزوايا
صفر العظام من الحنايا.
ماذا تخلف في العراق سوى الكآبة والجنون؟
أرأيت أرملة الشهيد؟
الزوج مد عليه من ترب لحافاً ثم نام
متمدّداً بأشد ما تجد العظام
من فسحة: سكنت يداه على الأضالع،
والعيون
تغفو الى أبد الإله، إلى القيامة، في سلام.
رمت الرداء العسكري ونشّرته على الوصيد ...
لثمته، فانتفض القماش يرد برد الموت،
برد المظلمات من القبور.
يا فكرها عجباً .. ثقبت بنارك الأبد البعيد،
يا فكر شاعرة يفتش عن قوافٍ للقصيد
ماذا وجدت وراء أمسي وعبر يومك من دهور؟

«الثأر» يصرخ كل عرق، كل باب
في الدار. يا لفم تفتّح كالجحيم .. من الصخور،
من كل ردن في الرداء، من النوافذ والستور،
من عيني ابنك، يا شهيد، تسائلان، بلا جواب،
عنك الأسرة والدروب، وتسألان عن المصير،
مذ ألبسته الأم ثوبك في معاركك، الأثير
ويداه في الردنين ضائعتان، والصدر الصغير
في صدرك الأبوي عاصفة تغلف بالسحاب
ورنا الى المرآة
أبصر فيه شخصك في الثياب.
– «ابني كان أبوك نبعاً من لهيب، من حديد،
سوراً من الدم والرعود،
ورماه بالأجل العميلُ فخر – واهاً – كالشهاب،
لكن لمحاً منه شع وفض أختام الحدود
وأضاء وجه الفوضوي ينز بالدم والصديد
وكأن في أفق العروبة منه خيطاً من رغاب».
وتنفس الغد في اليتيم ومد في عينيه شمسه
فرأى القبور يهب موتاهن فوجاً بعد فوج
أكفانها هرئت ..
ولكن الذي فيها يضم اليه أمسه
ويصيح «يا للثأر ... يا للثأر ... »
يصدي كل فج
وترن أقبية المساجد والمآذن بالنداء.
وينام طفلك وهو يحلم بالمقابر والدماء.

بدر شاكر السياب
البصرة ٩ – ٣ – ٦٢



سندريللا *

مسرحية في فصلين للصغار والكبار

* المسرحية الفائزة في مسابقة قطاع الفنون الشعبية، في جمهورية مصر العربية.

مجدي فرج

في نقد الأخلاق

أحد أهم الأهداف العليا للأدب تجديد الأخلاق من خلال تجديد القيم والرؤى والتصورات، وليس هناك أدب بغير هدف أخلاقي سواء عمد الكاتب إلى ذلك أم لا. إن كل أدب هو في جوهره نزوع لتحقيق قيم أخلاقية جديدة، وأنا أتحدث هنا عن أخلاقية الأدب، لا أدب الأخلاق الذي عرفته العصور الوسطى واستمد مادته من قصص الانجيل.

إنّ «الحدّوتة»، سواء في تراثنا العربي أم في تراث الأمم الأخرى، هي نسق أخلاقي في الأساس، وهي أيضاً -بالقدر نفسه- شعيرة أخلاقية. وكلما أوغلنا في تقليدية الحدوته أو في كلاسيكيتها، أوغلنا كذلك -وبالضرورة- في صرامة جوهر الأخلاق وشكلها.

وحدّوتة «سندريللا» تكشف عن نسق أخلاقيّ تقليديّ رَعَويّ يطرح أفكار الميتافيزيقيا والقدر والحظ بما يكشف عن نسيجها المبدع في ظروف نشأتها ومكانه. وقد جرى العرف على أنّ التجديد في الحدوتة يتم من خلال عناصرها الشكليّة البسيطة؛ فحتى هذا التجديد الشكلي هو بالقطع محاولة لإعادة بناء الوعي الأخلاقي.

على أنّ المغامرة «الفكرية» التي أحببتُ أن أخوضها لا تعقد مصالحةً أخلاقيةً أو طبقية، أو تفترض قدراً غيبياً يحرك علاقات الشخصيات ومصائرها. كما أنها لا تنتظر الحظ. بل لقد انحصر هدفي في عقلنة «سندريللا»، أي خلق مقدمات تؤدّي إلى غايات منطقية ليس من بينها مَقاسُ الحذاء فالزواج.

إنّ الإبداع في الأدب هو نقد للتراث الأدبي ذاته، هو نقد للبنى الاجتماعية والتاريخية سواء في سكونها اللحظيّ أم في صيرورتها في المدى الأوسع. هو إعادةُ بناءِ المألوف، واكتشاف قوانين الواقع وتجديد الأخلاق على نحو أكمل وأمثل.

إنّ عصرنا الحديث يقدم اختبارات قاسية للوعي والأخلاق البرجوازية؛ وعلينا في هذا السياق أن نقوم بتجديد هذا الوعي وهذه الأخلاق.

دعني أقرر أمامك، صديقي القارئ، أني قفزتُ فوق مألوفِ «سندريللا» لتحقيق هدفين أساسيين: الأول هو محاولة تجديد الأخلاق من خلال شكل الدراما وسياقه المنطقي؛ والثاني هو تجديد الوعي من خلال الغايات النهائية النبيلة والنتائج الفكرية التي قدّمتُها في المسرحية. وهذا التجديد في الأخلاق والوعي معاً لا يتم بمعزل عن الحركة الاجتماعية وما تنوء به من صراع فكري وسياسي وأخلاقي بين جهالة السلفيين وتنوير المجددين.

مجدي فرج

المكـــــان: إحدى المدن القديمة.

الزمـــــان: أحد الأزمنة القديمة.

الشخصيات:

سندريللا

أنجلـــو: حبيب سندريللا وخطيبها.

الحطــاب: والد أنجلو.

الـــوزيـــر

مدير الشرطة

الخــالــة: زوجة والد سندريللا.

بيتا ونيتا: بنتا الخالة.

المـــرأة

ســيــدة: ١

ســيــدة: ٢

الفصل الأول

«برولوج»

(سندريللا وحدها على خشبة المسرح تغنّي، ترقص، تعتبر المتفرجين في الصالة تلاميذها، تقوم على تدريس هؤلاء المتفرجين «أ، ب، جـ... إلخ». قد تكون هذه الحروف على شكل شجرة أو ورد، ويمكن أن تنزل سندريللا إلى الصالة للتجول بين المقاعد كأنها تتجول داخل فصل دراسي).

سندريللا: أحبّائي الصغار.. انتهى درس اليوم.. عندما تعودون إلى بيوتكم أرجو أن تذاكروا الدرس جيداً. إلى اللقاء يا أحبّائي... إلى اللقاء.

الجميع: إلى اللقاء يا أبله سندريللا... إلى اللقاء.

(إظلام)

المشهد الأول

المنظر: *(في الغابة، حيث يعمل انجلو ووالده في تقطيع الخشب. المساحة المسرحية مليئة بالأشجار وأنواع الورود المختلفة. تدخل سندريللا من جانب المسرح، تلتقي بأنجلو عند منتصف الخشبة، يتحركان على انغام موسيقى رومانسية حالمة، بينما تتراقص الأشجار والورود على ايقاع حبهما، وتشارك الإضاءة في هذه الحالة الراقصة).*

أنجلو: من أنت؟!

سندريللا: ألا تعرف؟! أنا جنيّة خرجتُ من أعماق البحر، أو باطن الأرض، أو هبطت من أعالي السماء، جنيّة تحبها وتحبك.

أنجلو: ما أجملك يا جنيّة، هل تطيرين في السماء؟ أم تسبحين في البحار؟

سندريللا: هذا وذاك أحياناً، وغالباً ما أمشي على قدمين، آكل، أشرب، أتنفس، وألعب مع الأطفال.

أنجلو: ما أجمل شعرك.

سندريللا: لم يَمْسَسْه أحدٌ غيرك.

أنجلو: ما أجمل عينيك.

سندريللا: لا تشاهدان غيرك.

أنجلو: ما أجمل هذا الخد الوردي.

سندريللا: أخجَلْتني.

أنجلو: ما أجمل عرشيْ خجلك، خَدّيْك.

سندريللا: يتوردان بالحمرة لمرآك.

أنجلو: هذا هو الحب.

سندريللا: وبعدين معاك.

أنجلو: أحبك يا جنيّة.

سندريللا: وأنا...

أنجلو: أنت ماذا؟

سندريللا: وبعدين معاك!

أنجلو: (مشيراً إلى الصالة) ماذا تفعلين مع هؤلاء الأطفال المشاغبين؟

سندريللا: هم أحبّائي، أفكر معهم، أتأمل، أفهم.

(يستكملان رقصهما مع العناصر الراقصة في الغابة: الورد والأشجار).

من أنت؟!

أنجلو: أنا (يضحك) حطّاب ابن حطّاب، ابن هذه الأرض، أصنع لكم الدفءَ والحبَّ والخير العميم.

سندريللا: ما أجمل صنعك..

(يدخل الحطاب)

الحطّاب: أنجلو يا ولدي.

(سندريللا تجري إلى الحطّاب، تصافحه)

سندريللا: كيف حالك يا عمّي؟

الحطاب: أنا بخير يا ابنتي، كيف حالك أنت؟

سندريللا: هه.. ليس الحال على ما يرام.. حمداً لله على أيّة حالٍ.

الحطاب: كنتِ أميرةً في منزل والدك، رحمه الله.

أنجلو: أما تزال خالتك قاسية عليكِ؟

سندريللا: نعم يا أنجلو.

أنجلو: هذه المرأة، يجب....

سندريللا: لا.. أنجلو.. إنّ ما تقوم به خالتي مجرد تفاهات صغيرة، سوف أتحملها حتى يصير لنا بيتُنا الخاصّ بنا، ننعم فيه وحدنا بالهدوء والحب.

الحطاب: ما أجمل قولك.

أنجلو: لقد استولتْ على أرض أبيك ومنزله.

سندريللا: هذا حق ضاع، ولسوف يعود لأصحابه. اطمئن.

أنجلو: كيف؟ بأن تحني رأسك للشر؟

الحطاب: الشر يا بنيّ عمرُهُ قصير، أما الخير فعمره التاريخ كله.

أنجلو: ولكن يا والدي...

سندريللا: أنجلو.. أرجوك. أنت عندي تساوي كلَّ ثروات العالم، لا تيأس من عدالة الله.

أنجلو: ألا تودين أن تخرجي من بيت خالتك؟

سندريللا: نعم.. أريد ذلك.

أنجلو: إذن هيّا نتزوج الآن.

سندريللا: دعنا نفكرْ ونرتِّبْ أمرنا.

أنجلو: كيف؟!

سندريللا: يجب أن نجتهد، نعمل كثيراً، حتى نوفّر مبلغاً من المال ننشئ به بيتنا الصغير.

أنجلو: إذن دعيني أعدك بالمزيد من العمل، هذا هو الحل.

سندريللا: نعم، هذا هو الحل.

الحطاب: (فرحاً) ما أجملكما يا ابنيَّ، باركَ اللهُ حبكما في كل زمان ومكان.

(يستكمل انجلو رقصته مع سندريللا مع رقص الأشجار والورود، بينما تعلو الموسيقى).

(إظلام)

المشهد الثاني

المنظر: *امام المنزل الذي تقيم فيه سندريللا مع خالتها وابنتيها بيتا ونيتا.*

(البنتان تلعبان في حديقة المنزل، سندريللا جالسة وحيدة)

بيتا: مالك يا نيتا؟ إنّك لا ترمين الكرة جيداً.

نيتا: أنا متعبة قليلاً.

بيتا: هل تتوقفين عن اللعب الآن؟

نيتا: لا، سوف أستمر، هيا.

(ترميان الكرة، تذهب بعيداً، تتوجهان إلى سندريللا، تأمرانها بإحضار الكرة، تتحرك سندريللا ببطء لإحضارها، ترمي بها إليهما وتعود لتجلس وحيدة مرةً أخرى).

بيتا: أنت دائماً توقعين بالكرة على الأرض.

نيتا: بسيطة، سندريللا سوف تحضرها لك.

بيتا: أنا زهقت، دعينا نتمرجح.

نيتا: هيا.

(بعد قليل).

بيتا: ألا تحبين اللعب معنا يا سندريللا؟
نيتا: هلمّي يا سندريللا.. تعالي.. ادفعينا كي نتمرجح.
بيتا: ألم تسمعي ما قالته أختي، هيّا تحركي، كفاك كسلاً.
(سندريللا تقوم.. تذهب إليهما.. تدفع الأرجوحة وهي صامتة).
نيتا: لماذا لا تتكلمين يا سندريللا؟
بيتا: إنّها تفكر في درس الغد.
نيتا: لا، بل هي تائهة العقل، حتى إنّني عندما أريد شيئاً، أطلبه منها ثلاثَ مرّات أو أربعاً. أُفّ!
بيتا: لن نستطيع أن نتحمل هذه الفتاة أكثر من ذلك.
نيتا: هيا، ادفعيني يا سندريللا.. دعيني استمتعْ بالأرجوحة كما يجب.
(سندريللا تدفعهما بقوة قليلاً.. وتقعان على الأرض أثناء دخول الخالة، «أمهما»).
الخالة: ماذا حدث؟ ماذا جرى لكما يا حَبيبَتَيَّ؟
بيتا: لقد دفعتنا سندريللا دفعةً قويةً.
نيتا: أوقعتنا على الأرض.
الخالة: (لسندريللا) لقد أوقعتِ بنتيَّ على الأرض يا وجه النكد.. ألن تكفّي عن هذه الأفعال التي تغضبني وتغضبهما؟
سندريللا: أنا لا أغضب أحداً يا خالة. أنتنّ هكذا.
الخالة: معنى هذا أننا نغضب بلا سبب.
سندريللا: نعم.
الخالة: يعني أننا مجانين.
سندريللا: ربّنا يستر.
الخالة: لقد جاوزتِ كلّ حدودك.. إنّ ما يحدث يجب أن يتوقف فوراً.
سندريللا: كيف؟
الخالة: (ترفع يدها بالعصا) بهذه العصا..
سندريللا: إذا تحركتْ هذه العصا أكثرَ من ذلك سوف تندمين.
الخالة: أتهددينني يا بنت؟
سندريللا: لا.. أنا لا أهددك يا خالة. عليك بالتزام الهدوء.
الخالة: الهدوء! أهذا جزاء ما ربيناك واحتضناك وصرفنا عليك من مالنا؟
سندريللا: ليس مالكم.. هذا ثروة أبي، وهذا منزل أبي. لا تزيّفي الحقائق.
الخالة: هذا منزلي أنا، بيتي، فقبل أن تضيع ثروةُ أبيك باعه لي.
سندريللا: أنت كاذبة.
الخالة: وهل يكذب الورق؟ (تخرج ورقة من ملابسها) انظري هذه الورقة تثبت حقّي في المنزل.
سندريللا: هذا تزوير، لقد استوليتِ على ثروة أبي، وها أنت الآن تستولين على منزله، الذي هو منزلي.
الخالة: بالقانون والوثائق يا حبيبتي.
سندريللا: لقد خدعتِ أبي، وأنت الآن تخدعينني، إنّ الظلم أعرج يا خالتي.
الخالة: أنا ما ظلمتك يا سندريللا، هذا هو حقي المشروع وحقّ ابنتيّ.
سندريللا: لن تفلتي بأفعالك الشريرة، إنّ عدالة الربّ فوق الجميع.

(إظلام)

المشهد الثالث

المنظر: *(المنظر السابق)*

(سندريللا وحدها)

سندريللا: (تتجول في الحديقة حزينة) آه... يا رب، ما أقسى هذا الزمن.. أرغبُ في وردة بيضاء أحطّها على صدري، أشم ريحتها، تنعش قلبي المكسور. يا ربّ، رحمتَك وعطفك، أودّ أن أرتاح من هذا العذاب. لماذا تعاملني خالتي بهذه القسوة؟ مات أبي من زمان، وأمي ماتت بعده، لم تتحمل فراقه، كانا يحبّانني وكنت أحبهما، لكنّ خالتي تكرهني ولا أعرف السبب؟ هل لأني صاحبة حق وهي اغتصبته؟ ممكن، الظالم دائماً يكره ضحيته، والضحية مطلوب منها دائماً أن تحب جلادها. وهذا هو الجحيم. لن يشفيني من هذا سوى العمل والتفوق المحتوم، بالتفوق سيحبني الناس كلهم ويعدلون معي. يا رب، رحمتك، قبل عدلك. يا رب عدلك فيه قوّة الصحّ وصح القوّة.

(إظلام)

المشهد الرابع

المنظر: (قصر الأمير).
الأمير: ما أقسى هذا الزمن الضنين بالحب، ما أسوأ هذه الوحدة، ها هي سنوات تمرّ ولا أجد امرأةً تؤنس وحدتي أو تشاركني حياتي. قالوا لي علاجك في القنص والصيد، وها أنذا قد اصطدتُ كلَّ غزلان الصحراء، ولم يشفني هذا من داء الوحدة. قالوا اللعب، لعبت مع كل أطفال المملكة، لكنهم في النهاية يعودون إلى أهلهم. قالوا دواؤك الحب. كيف؟ أين أجد فتاة أحلامي؟ تلك التي بنظرة من عيني تعرف ما أريد! أو بهمسة من شفتي تهبّ لتحقيق مطلبي! أين هي الفتاة الذكية المرحة التي تحبني لشخصي لا لملكتي؟ أين أجدها؟
(يدور حول خشبة المسرح، يتجول بين مقاعد المتفرجين، كمن يبحث عن شيء أو شخص، تقترب حركتُه من حركة الباليه بما فيها من رشاقة وقدرة على السيطرة على الفراغ المسرحي. يفكّر، يحاول اقتناص فكرة، ينادي الوزير).
يا وزير....
الوزير: أنا هنا يا سيدي الأمير.
الأمير: هنا؟ منذ متى؟
الوزير: منذ أن قلتَ ما أقسى هذا الزمن الشحيح...
الأمير: الضنين بالحب.
الوزير: الضنين، الشحيح، لا فرق.
الأمير: لا بقى، هناك فرق.
الوزير: الفرق ضعيف.
الأمير: لا.. كبير.
الوزير: كيف؟
الأمير: درجة اللفظ، قوته. أفهمت؟
الوزير: بسيطة.
الأمير: ما هي هذه الـ«البسيطة»؟
الوزير: القضية كلها، الشحيح، القليل، البسيط.. بسيطة.
الأمير: ماذا أفعل؟
الوزير: في الضنين؟
الأمير: في وحدتي. الوحدة تقتلني.
الوزير: أعرف.
الأمير: وما العمل؟
الوزير: (يفكر) العمل! العمل! ما.. العمل؟
الأمير: ماذا؟
الوزير: دعني أفكر. (بعد قليل) بسيطة!
الأمير: كيف؟

الوزير: الزواج.
الأمير: أتزوج!
الوزير: ولم لا؟ أنت الآن في سن الشباب.
الأمير: أتزوج من؟ وأنا لا أعرف أحداً.
الوزير: فلتعرف يا أميري. بسيطة.
الأمير: كل حاجة بسيطة.. بسيطة..
الوزير: هناك بنات عائلات محترمات. (يفكر) ولكن كيف نأتي بهنّ جميعاً إلى هنا حتى تختار من بينهنّ فتاتك؟
الأمير: أطلبهنّ بالأمر.
الوزير: سيصيبهنّ الخوف.
الأمير: ماذا تفعل إذن؟
الوزير: ندعوهنّ.
الأمير: كيف؟
الوزير: نحاول أن نجد مناسبةً لدعوتهنّ.
الأمير: عيد ميلاد كلبي، عيد ميلاد قطتي، عيد ميلادي (يلتقطان معاً فكرة واحدة).
معاً: عيد الحب، آه، هذا مناسب جداً. ما رأيك؟
(يلتفتان الواحد منهما إلى الآخر) عيد الحب!
الأمير: ما أجمل هذه المناسبة: عيد الحب!
الوزير: ما رأيك يا سيدي الأمير في هذه الفكرة؟
الأمير: إذن، وجِّه الدعوةَ إلى هذه الأسر الكريمة لحضور احتفالنا بعيد الحب. ومن يقع عليها اختياري سوف أتزوجها حتى تؤنس وحدتي.
الوزير: لك الطاعة والحب يا أميري.
الأمير: شكراً يا وزير. ولكن (يفكر) ماذا يحدث لو أن أحداً فكّر في رفض الدعوة؟
الوزير: نعم، ماذا تقول؟
الأمير: أقول...
الوزير: اسمح لي يا مولاي الأمير، لا يجرؤ أحد على رفض دعوتك، وإذا رفض.. يا إلهي.. يا للهول. يرفض!؟ هذه ليست بسيطة إطلاقاً.
الأمير: مجرد فكرة يعني.
الوزير: بالأمر سوف يأتين. لا تنزعجْ يا أميري.
الأمير: لا أريد في هذا الشأن أوامر ملكية. أريد فقط دوافع من الحبّ والمودة. ألا يمكن أن يحدث هذا؟
الوزير: يحدث يا مولاي، يحدث. تلك وظيفتنا. يجب أن يحدث.
الأمير: شكراً لك يا وزير.
الوزير: عفواً يا مولاي الأمير.

(إظلام)

المشهد الخامس

المنظر: *(حديقة منزل سندريللا)*
(الخالة مع ابنتيها في جانب وعلى الجانب الآخر سندريللا، أثناء دخول الوزير).
الخالة: أهلاً برسول الأمير، سيدي الوزير.
الوزير: أهلا يا خالة. كيف حالك؟ وكيف حال ابنتيْكِ؟
الخالة: جميعنا بخير والحمد لله. كيف حال سيدي الأمير؟
الوزير: لقد أرسلني لإحضاركنّ لحفلته التي قرر أن يقيمها.
الخالة: وما المناسبة؟
الوزير: عيد الحب.
الخالة: ما أجمله عيداً.
الوزير: ولقد وُجهتْ دعوتُه لجميع الأسر الكريمة في المدينة.
الخالة: سوف نحضر بالطبع.
الوزير: شكراً، وسوف يرقص الأمير مع بنات المدينة. والفتاة التي تعجبه سوف يعقد قرانه عليها.
الخالة: (وقد فوجئتْ) يا إلهي، يا رب اجعل بنتاً من بِنْتَيَّ تحظى بهذا الشرف.
سندريللا: سيدي الوزير.. هذا موقف...
الخالة: يا بنت.. ابتعدي قليلاً.
الوزير: ماذا يا ابنتي؟ ماذا تقولين؟
الخالة: إنها تريد أن تقول إن هذا موقف جميل، نحن جميعاً سعداء به.
الوزير: شكراً. (إلى سندريللا) من أنتِ؟
سندريللا: أنا...
الخالة: ومتى سيكون الحفل؟
الوزير: في المساء. (إلى سندريللا) من أنتِ؟
سندريللا: أنا...
الخالة: وهل ستحضر كل العائلات الأخرى؟
الوزير: آه بالطبع (إلى سندريللا) من أنت؟
سندريللا: أنا...
الخالة: وهل مسموح في هذا الحفل الكريم أن نقدّم هدية متواضعة لسيدي الأمير؟
الوزير: إنه رجل كريم، لا مانع. (إلى سندريللا) من أنت؟
سندريللا: أنا...
الخالة: سوف نحظى بشرف لقاء الأمير، ياله من يوم سعيد (إلى سندريللا) ادخلي الآن.
(سندريللا تتجه إلى داخل المنزل).
الوزير: من هذه الفتاة؟
الخالة: إنها.. الخادمة.
الوزير: إذن، سوف أراكم في الحفل. مع السلامة.
الخالة: مع السلامة يا سيدي الوزير. (تستدير إلى بنتيها) هيا يا بنتيَّ، أرجو أن ترتديا أجمل ملابسكما.
بيتا: يا ترى من سيختار يا أمي؟ هل سيختارني؟
نيتا: ولماذا لا يختارني أنا؟ على الأقل أنا أجمل منك.
بيتا: أنت سمينة ولا تعرفين الرقص برشاقة.
نيتا: وهل تتصورين نفسك راقصة باليه؟ أنت أشبه بالكرة.
بيتا: على الأقل أنا دمّي خفيف، وسيقع الأمير في حبي فوراً.
نيتا: وأنا أستطيع أن أوقعه في غرامي من أول لحظة.
(تكادان تتشاجران، تلحق بهما أمهما لتهدئ من روعهما على دخول سندريللا).
سندريللا: ماذا جرى بينكما؟
بيتا: أختي تريد أن تنتزع مني الأمير لتتزوجه.
نيتا: بل أنت التي تريدين أن تصطاديه بألاعيبك الدنيئة.
سندريللا: وهل تتصوران أنكما بهذه الطريقة ستتزوجان؟
بيتا: ولم لا؟
نيتا: هذا هو المألوف.
سندريللا: وهل أرسل لكما الأمير الدعوة ليتزوج أيّاً منكما؟ هناك بنات كثيرات أخريات مدعوّات.
بيتا: أنا أفضل فتاة في المملكة.
نيتا: وأنا أفضل منك.
سندريللا: ماذا يحدث يا خالة؟ لماذا لا تتحدثين؟
الخالة: ماذا أقول؟
سندريللا: سأذهب معكنّ.

سندريلا: إلى القصر.
الخالة: هل تتصورين أن الأمير يمكن أن يتزوجك؟
سندريلا: سوف اذهب لأصحح له ما فعل.
الخالة: كيف؟
سندريلا: لقد أفسد العلاقةَ بين هاتيْن الأختين بما فعل. ويجب أن يفهم ذلك.
الخالة: (مستريبة) لا يا حبيبتي.. امكثي أنتِ هنا، وسوف نحاول نحن أن نفهمه الموضوع. (متداركةً) ثم إنك ليس عندك ملابس جيدة حتى تقابلي بها الأمير.
سندريلا: لقد أخذتْ بنتاك كلَّ ملابسي.
الخالة: آه.. عدنا ثانيةً لهذا الموضوع. تلك كانت ملابسهما وهذا حقهما المشروعُ والقانونيّ. (إلى ابنتيها) هل انتهيتما من ارتداء ملابسكما؟
بيتا ونيتا: (معاً) نعم يا أماه، لقد أشرفنا على الانتهاء.
(بعد قليل تخرج الفتاتان، تربِّت عليهما أمهما بحنان وتتحرك بهما الى الكواليس، ليذهبن إلى حفلة الأمير).
معاً: مع السلامة يا سندريلا، إلى اللقاء قريباً.
سندريلا: (وحدها) الجو بارد، ذهب الصيف، فصل الدفء والقمر الساطع، ولسوف يأتي الشتاء بلياليه الطويلة، لكن أزهاره حلوة طيبة، رائحتها عطرة، الجميع في فصل الشتاء يلعبون ويمرحون، يا رب متى اخرج من هذا البيت؟ لقد تعبت، أتعبتني خالتي وبنتاها، ما دمت في هذا المنزل فلن أستريح أبداً. ليتك تاتي يا أنجلو لتأخذني بعيداً عن هذا العذاب. متى تحضر؟ متى؟
الحطاب: (داخلاً ومعه ابنه انجلو) ايه.. مساء الخير يا سندريلا كيف حالك يا ابنتي؟
سندريلا: حمداً لله على كل حال.
انجلو: ماذا ألمّ بك يا حبيبتي؟ ماذا ألمّ بك؟
سندريلا: تعبانة.
انجلو: أين خالتك وابنتاها؟
سندريلا: ذهبن جميعاً إلى حفلة الأمير.
الحطاب: ولماذا لم يأخذنكِ معهنّ؟
سندريلا: لما سأل عني رسولُ الأمير قالتْ له خالتي إني خادمة المنزل.
الحطاب: ما أسوأ ما قالت، وما تقول.
انجلو: انها امرأة بشعة.
سندريلا: وبلغ من بشاعتها أنهّا تصورتْ أن الأمير سوف يتزوج واحدةً من ابنتيها.
انجلو: ما أغرب ما أسمع.
الحطاب: ما أكثر غرائب هذا الزمان.
سندريلا: لقد دعا الأميرُ كلَّ الأسر، وسوف يرقص مع فتياتها وإذا وقع في هوى واحدة منهن، فسوف يتزوجها فوراً.
انجلو: هذا خيال.
سندريلا: إنّ هذا الأمير يقوم بأفعال عبيطة وساذجة. إنه لا يفهم ولا يحسن التصرف.
انجلو: دعينا منه الآن. متى سنتزوج؟
الحطاب: اقترح الأسبوع القادم. ما رأيكما؟
انجلو: موافق.
سندريلا: موافقة.
انجلو: سوف أعمل مع والدي هذا الأسبوع عملاً مضاعفاً حتى نوفر مبلغاً نستطيع أن نشتري به احتياجاتنا من الملابس الجديدة والأثاث والحلوى حتى يفرح معنا أهلُ مدينتنا.
سندريلا: أرجو لك عملاً طيباً يا انجلو.
الحطاب: هيا يا بنيّ الآن، دعْ سندريلا ترتاح قليلاً، تصبحين على خير يا ابنتي العزيزة.
انجلو: تصبحين على خير يا حبيبتي.
سندريلا: وانتما من أهل الخير.

(إظلام)

الفصل الثاني

المشهد السادس

المنظر: *(المنظر السابق نفسه)*

(سندريلا وحدها على جانب من المسرح، في حالة إغفاء على مقعد أو أريكة، تتقلّب. تخفت الإضاءة قليلاً لتُضاءَ الجانبُ الآخر من المسرح، نراها وهي ترقص وتغني (المشهد أقرب إلى الحلم). تتباين على رقصها وغنائها الإضاءة مع بعض المؤثّرات الصوتية. تتوقف عن الغناء، تعلو الموسيقى مع المؤثرات الصوتية، تشتد حركة توتر الإضاءة، تفزع، تجري هنا وهناك، بحثاً عن مخرج، ولا يلبث هذا التباين الشديد في الاضاءة والمؤثّرات الصوتية والموسيقى أن يخفت قليلاً عند ظهور المرأة من قاع المسرح، ثمّ يتوقف تماماً عندما تصل إلى منتصف خشبة المسرح).

سندريلا: ما هذا؟ ماذا يحدث؟ ماذا جرى؟ ما كل هذه الضوضاء الرهيبة المفزعة؟ أهو الرعد؟ أم البرق؟ أم هما معاً؟ يا إلهي نجّني من هذا الهول!
المرأة: مساء الخير يا سندريلا.
سندريلا: مساء الخير يا عمتي.. كيف دخلت إلى هنا؟
المرأة: كان الباب مفتوحاً.
سندريلا: لقد أغْلقتُه بنفسي.
المرأة: أبواب الكرام تظل دائماً مفتوحة. لا تنغلق أبداً.
سندريلا: هل تعرفينني؟
المرأة: طبعاً أعرفك.. أنت أجمل فتاة في المدينة.
سندريلا: لكنّي لا أتذكرك.
المرأة: أنا أسكن الطرف البعيد من الغابة.
سندريلا: آه... أنْت إذن...
المرأة: الساحرة.. هكذا يسمّونني، لكنّي لست شريرة.
سندريلا: لم أصدِّق عنك كلَّ تلك الحكايات التي كان أهل المدينة يقولونها عنك.
المرأة: أنت عاقلة يا سندريلا.
سندريلا: لم أكرهك ولم أخَفْ منك ومن سيرتك.
المرأة: وهل يخافون هم منّي؟
سندريلا: أهل هذا البيت يقولون عنك أشياء كثيرةً وغريبة.. ثم بعد ذلك يصدقونها ويخافون منك.
المرأة: كيف؟
سندريلا: يقولون إنك تحوِّلين الحصانَ إلى وحش طائر شرس يقتل ويدمر.
المرأة: أفكارهم غير طيبة.
سندريلا: إنهم يثرثرون كثيراً يا عمتي.
المرأة: وهل تصدّقين هذه الحكايات عني؟
سندريلا: لا طبعاً.
المرأة: كيف حال أطفال المدرسة؟
سندريلا: بخير، إنهم أطفال ظرفاء، أحبهم ويحبّونني كثيراً.
المرأة: ماذا تعلمينهم؟
سندريلا: القراءة والكتابة.
المرأة: هل هو عمل شاق؟

سندريللا: لا، أبداً. أنا أحب عملي كثيراً.. لكنّ ما يتعبني هو العمل بالمنزل (تأخذ وردة بيضاء وتعطيها للمرأة) تفضّلي يا عمّتي، خذي مني هذه الوردة عربونَ المحبّة والمودة.

المرأة: يا لك من فتاة رقيقة طيبة يا سندريللا، أشكرك على هذه الزهرة الجميلة. ومكافأةً لك على طيبة قلبك سوف أساعدك على الذهاب إلى حفلة الأمير.

سندريللا: صحيح، لكن..

المرأة: ألا تودين الذهاب؟

سندريللا: لقد ذهب الجميعُ إلى هذه الحفلة.

المرأة: أعرف.

سندريللا: كيف؟

المرأة: لقد شاهدتُ كلَّ العائلات ببناتها، لكني لم أشاهدك معهنَّ، ولهذا جئت إليك.

سندريللا: يا لك من امرأة كريمةٍ. ولكن كيف أذهب وأنا أرتدي هذه الملابس الفقيرة؟

المرأة: الفقر ليس عيباً يا سندريللا. ومع هذا فقد جئتك بملابس جديدة ونظيفة.

(تفتح شنطة، تخرج منها فستاناً وحذاءً ومروحة يد وبعضَ قطع الأكسسوار).

هيّا يا سندريللا، ارتَدِي هذه الملابس، فحفلة الأمير لم تبدأ بعد.

سندريللا: ولكن هذه الملابس، إنّها فاخرة جداً.

المرأة: لا تقلقي يا حبيبتي، إنها ملابسي حين كنتُ في مثل عمرك. يا الله، ما أجملك يا بنيّتي.

سندريللا: هذا كثير يا عمتي.

المرأة: ليس كثيراً عليك يا حبيبتي الصغيرة. لكن هناك شرطاً بسيطاً أرجو ألاّ يزعجك.

سندريللا: ما هو؟

المرأة: أن تعودي عند منتصف الليل، فلا داعي أن تكتشف خالتك وابْنَتاها وجودَك في الحفلة.

سندريللا: ولماذا يا عمتي؟

المرأة: حتى لا يزددن حقداً عليك.

سندريللا: (تفكر) فعلاً يا عمتي عندك حق. حتى ابنتا خالتي تشاجرتا بسبب هذه الحفلة.

المرأة: سوف يكون اسمك «ست الحسن»، هه اتفقنا؟

سندريللا: اتفقنا يا عمتي، ولكن كيف سأذهب إلى قصر الأمير؟

المرأة: لقد جهَّزْتُ لك عربةً تجرّها خيولٌ قوية، ستوصلك إلى قصر الأمير ثم تعود بك، الثانيةَ عشرة مساء. هه، لا تتأخري. ما اسمك الآن؟

سندريللا: ست الحسن. ولكن لماذا فعلتِ كلَّ هذا من أجلي؟

المرأة: لقد أحببتك يا ابنتي، ولا أحب أن أراك وحيدةً. هيا يا سندريللا، هيا، هيا. اذهبي وتمتعي لكن لا تَنْسي نفسك، ولا تُنسيْ أنجلو.

سندريللا: أنجلو! كيف عرفت؟

المرأة: كل ما يحدث في هذه القرية أعرفه. هيا يا حبيبتي.

(المرأة تخرج، تظل سندريللا تتجول في أرجاء المسرح داخل إضاءة خافتة).

(إظلام)

المشهد السابع

المنظر: *(قصر الأمير)*

(بعض الرجال بجانب الأمير يرقصون مع بعض الفتيات. الأمير يرقص مع فتاة، يتركها، ثم يرقص مع غيرها.. وهكذا دواليك).

الخالة: ترى، هل سيختار الأمير واحدةً من ابنتيّ الجميلتيْن؟

سيدة ١: لا، بل سيختار ابنتي أنا، فهي جميلة ورشيقة، ومناسبة له.

سيدة ٢: أعتقد أنه سوف يختار ابنتي أنا.

الخالة: هو سيختار واحدة من ابنتيَّ، فهما تقومان بالكثير من الأعمال الجيدة المتقنة.

سيدة ١: ان ابنتي أجمل فتاة في المملكة، ولن يخطئ الأمير في اختيارها.

سيدة ٢: إنكما تثرثران كثيراً، فأنا مطمئنة إلى أنّ ابنتي هي التي سيقع عليها اختيار الأمير.

(صوت الموسيقى يعلو، الجميع يتوقفون، الأمير يتقدم قليلاً عن الجميع، تظهر سندريللا، يقدمها الوزير).

الوزير: سيدي الأمير، ستّ الحسن.

الأمير: (يتقدّم إليها، يأخذ بيدها إلى حلبة الرقص) شرَّفت قصري يا ستّ الحسن.

سندريللا: هذا شرف لي أنا يا سيدي الأمير.

الأمير: ما أجمل اسمك.

سندريللا: لك الشكر يا أميري.

الأمير: هل تسمحين لي بهذه الرقصة؟

سندريللا: لي الشرف يا أميري.

(يرقصان)

الخالة: من هذه الفتاة؟ هل تسكن هذه الناحية؟

هل هي أميرة حقاً؟ يا مصيبتي، إنها جميلة حقاً.

سيدة ١: انها سليلة أمراء. تبدو عليها النعمة. يا لضياع حظّكِ يا بنيّتي.

سيدة ٢: ربنا يستر على ابنتي في هذه الليلة.

الأمير: (الى سندريللا) كم عمر أميرتي؟

سندريللا: ثمانية عشر عاماً.

الأمير: وماذا تحبّين؟

سندريللا: القراءة والرسم، وأنت يا أميري ماذا تصنع؟

الأمير: ما هذا السؤال؟ وما معناه؟

سندريللا: أعني، ماذا تعمل؟

الأمير: الأمراء لا يعملون.

سندريللا: ما هواياتك؟

الأمير: الصيد، القنص، الرحلات، ركوب الخيل.

سندريللا: هوايات عنيفة.

الأمير: وأنت، ماذا ترسمين؟

سندريللا: حواديت.

الأمير: وماذا في هذه الحواديت؟

سندريللا: فيها حب وخيال وحياة.

الأمير: كل هذا!

سندريللا: وأكثر يا سيدي الأمير.

الأمير: إنّ لك خطوة رشيقة.

سندريللا: وأنت أيضاً، خطوتك رشيقة.

الأمير: أين تعلمت هذا الرقص البالغ الرشاقة؟

سندريللا: لم أتعلمه بقدر ما أحس بالموسيقى. الموسيقى هي التي تحركني.

(الموسيقى تتوقف)
الأمير: إلى العشاء الآن.
سندريللا: (تلتفت إلى ساعة موضوعة على الحائط فتجدها الثانية عشرة بالضبط) يا إلهي، (تنسلّ هاربةً. يقع حذاؤها أثناء هروبها) يا إلهي، الثانية عشرة.
الأمير: (يجري في أثرها، يجد الحذاء على الأرض، يلتقطه) أين هي ستّ الحسن، اعثروا عليها.. (ينظر حوله، يجد الجميع في دائرة ينظرون إليه باهتمام واندهاش) أريدها فوراً، لقد انقضى الحفلُ أيها المواطنون، عودوا إلى بيوتكم.
الخالة: كدنا نتعشى.
سيدة ١: ضاعت فرصة ابنتي.
سيدة ٢: يا لمصيبتك يا ابنتي.
الأمير: شكراً جميعاً على حضوركم. انتهى الحفل.
يا مدير الشرطة.. أين أنت؟ أحضروا لي مدير الشرطة.
مدير الشرطة: (لاهثاً) أمر مولاي الأمير.
الأمير: انظرْ إلى هذا الحذاء.
مدير الشرطة: ما باله يا أميري؟ إنه حذاء جميل.
الأمير: أريد صاحبته مهما كلّفك هذا الأمر.
مدير الشرطة: وأين صاحبته؟
الأمير: هربتْ.
مدير الشرطة: آه.. (يتذكر) إنها تلك الفتاة التي كنت تراقصها.
الأمير: هل تعرفها؟
مدير الشرطة: لا، شاهدتك تراقصها.
الأمير: إذن أَحْضِرْها إلى هنا فوراً.
مدير الشرطة: أمر مولايَ الأمير. هل أقبض عليها؟
الأمير: لا. ليس إلى هذا الحد.
مدير الشرطة: يا عسس الأمير امتطوا خيولكم المطهمةَ وهاتوا الفتاة من شعرها.
الأمير: قلت لك ألاّ تكون حاداً إلى هذه الدرجة.
مدير الشرطة: تلك وظيفتي، وهذه طبيعتي.
الأمير: مع كل الناس؟
مدير الشرطة: لا استثناء.
الأمير: إذن فحاول أن ترغّبها أولاً. قل لها إنّ الأمير يرغب في لقائها. سوف تحضر.
مدير الشرطة: وإذا رفضت؟
الأمير: ماذا تقول؟
مدير الشرطة: إذا رفضت سوف آتي بها فوراً.
الأمير: هل تعرف أين تسكن؟
مدير الشرطة: لا يهم، سوف آتي بها فوراً.
الأمير: هل تعرف لها أقارب؟
مدير الشرطة: لا يهم، سوف آتي بها فوراً.
الأمير: هل تعرف لها أصحاب؟
مدير الشرطة : لا يهمّ، سوف آتي بها فوراً.
الأمير: هل تعرف أين تعمل؟
مدير الشرطة: لا يهمّ، سوف آتي بها فوراً.
الأمير: كل كلمة تقول لي (يقلده): لا يهم، سوف آتي بها فوراً. لا مفر، سوف آتي بنفسي لأبحث عنها. هذه هي الفتاة التي أريدها، ولن أتوقف عن البحث حتى أنالها.

(إظلام)

المشهد الثامن

المنظر: *(داخل منزل سندريللا)*
سندريللا: (وحدها في ملابسها العادية) ياه.. ما هذا الذي جرى! هل كان حلماً، أم واقعاً؟ لو كان حلماً فما ألطفه؟ لكني في الحقيقة لم أندهش من قصر الأمير، إنه يعيش حياة رغدة ناعمة، بلا مشاكل، ومع هذا فهي حياة بلا معنى.
الخالة: (تدخل هي وابنتاها) تعاليا!
بيتا ونيتا: (معاً) نعم يا أماه.
الخالة: ألم تعرفا من كانت في حفلة الأمير بالأمس وفقدت حذاءها؟
بيتا: حتى الآن لم أعرف، بالرغم من أني سألت بنات كثيرات من جيراننا.
نيتا: يبدو أن الأمير قد وقع في حبها، فلقد ذهب بالحذاء إلى كل بنات المدينة، لكن الحذاء لم يكن على مقاس أيّ واحدةٍ منهنّ.
بيتا: متى سيأتي الأمير إلى هنا ومعه الحذاء؟
نيتا: لا أحد يعرف حتى الآن.
الخالة: آه.. ليتْ هذا الحذاء يكون مناسباً لأيّ منكما.
(طرق على الباب) (إلى ابنتيها) إلى الداخل.. إلى الداخل (إلى سندريللا) وأنت، ادخلي الآن، هيا (تفتح الباب، يدخل مدير الشرطة) أهلاً برسول الأمير.
مدير الشرطة: (إلى الخالة) سيدتي، سيّدي الأمير في الخارج، وهو يودّ أن تسمحي له بأن يضع هذا الحذاء بنفسه في قدميْ ابنتيك. هل توافقين؟
الخالة: آه، طبعاً، طبعاً، على الرحب والسعة.
مدير الشرطة: سيدي الأمير، تقدَّمْ..
الأمير: (داخلاً) مساء الخير يا خالة.
الخالة: أهلاً بسيدي الأمير، شرفتَ بيتي.
الأمير: شكراً يا خالة. دعينا نبدأ الآن.
الخالة: بيتا، نيتا، تعاليا هنا. سمو الأمير هنا.
بيتا ونيتا: (معاً في الخارج) سوف نحضر يا أماه.
الخالة: بسم الله ما شاء الله، كل بنت من ابنتيّ أحلى وأفضل من أختها، إنهما تجيدان الطبخَ والمسحَ والغسيل ورتق الملابس.
الأمير: (متأففاً) أين هما؟ أرجوك.
الخالة: وهما كذلك تحبّان التطريز والخياطة وشغلَ الإبرة.
(بيتا ونيتا تدخلان، تشاهدان الأمير، تدّعيان الخجل). ها هما يا سيدي الأمير.
الأمير: تعالي هنا يا حلوة، ما اسمك؟
بيتا: بيتا.
الخالة: ما أجملك يا ابنتي.
الأمير: هل تسمحين لي أن أرى قدمك اليمنى؟
الخالة: ما أجمل قدمك يا ابنتي.
بيتا: تفضلْ، سيدي الأمير.
الأمير: (بعد أن يقيس الحذاء) ليست أنت، أين أختك؟
نيتا: هاأنذا يا أميري.
الخالة: ما أجمل لفظك يا ابنتي وما أجمل قدمك اليمنى.
الأمير: (إلى نيتا) دعيني أقسْ هذا الحذاء على قدمك اليمنى.
نيتا: تفضل يا سيدي الأمير.
الخالة: أعتقد أنه مناسب الآن.
الأمير: ولا أنت. هل هناك فتاة أخرى هنا؟
الخالة: لا يا سيدي الأمير.
مدير الشرطة: (ينتحي بالأمير جانباً) علمت يا سيدي الأمير أن بهذا

المنزل خادمة. ألا تودّ أن تجرب قدمها اليمنى؟
الأمير: خادمة؟ معقول هذا الكلام! ومع هذا فلا مانع أن نجرب. أين خادمتكنّ؟
الخالة: لقد ظلت بالمنزل طوال وقت الحفلة يا سيدي الأمير.
الأمير: أين هي؟
الخالة: إنها بالداخل يا سيدي (تنادي عليها) سندريللا.
الأمير: اسمها سندريللا؟
الخالة: نعم، وهي لا تجيد شيئاً على الإطلاق.
سندريللا: (تدخل) ما بك يا خالة؟ (ترى الأمير) أهلاً سيدي الأمير.
الأمير: أهلاً سندريللا.
الخالة: (بضجر) اجلسي هنا، على هذا المقعد.
الأمير: دعيني أرَ قدمَك اليمنى.
سندريللا: (تحاول الامتناع) ولكنْ يا سيدي...
الأمير: لا تمتنعي أرجوك. ذلك آخر أمل لي.
سندريللا: أمرك سيدي الأمير.
الأمير: هـه، ما هذا، الحذاء على مقاس قدمك. أنت يا سندريللا أنتِ من أبحث عنها..
سندريللا: ولكنْ يا أميري..
الأمير: أخيراً وجدتك يا سندريللا، سنقيم الأفراح وسوف أعلن زواجي منك الأسبوعَ القادم.
مدير الشرطة: أمرك يا سيدي الأمير.
الأمير: اكتب بياناً الآن أنّ الأمير قد وجد أخيراً الفتاةَ التي كان يبحث عنها.
مدير الشرطة: أمرك سيدي الأمير.
الأمير: (إلى سندريللا) هل تقبلينني زوجاً لك يا سندريللا؟
سندريللا: لا يا سيدي الأمير، آسفة.
الأمير: آسفة؟! أترفضين؟!
سندريللا: نعم يا سيدي. أليس من حقي أن أرفض؟
الأمير: ولكن لماذا؟
سندريللا: أنا فتاة فقيرة يا سيدي، أحبّ العمل، وأحبّ من يعمل من أجل الآخرين.
الأمير: لكني أعمل..
سندريللا: ماذا تعمل يا سيدي؟
الأمير: أحكم هذه المملكة.
سندريللا: تلك حرفة، لا عمل فيها.
الأمير: ما معنى كلامك؟
سندريللا: هذه المملكة أنت ترثها ولا تعمل بها. نحن الذين نعمل.
الأمير: وماذا تعملين؟
سندريللا: أقوم بالتدريس والتعليم. ابني أطفالاً صغاراً من أجل المستقبل.
الأمير: لقد جرى العرف عند نهاية هذه الحدوتة أن أتزوج.
سندريللا: وهذا أيضاً يجب أن يتغير.
الأمير: إنّك لا تهددين مملكتي فحسب، بل تهددين التاريخ كله.
سندريللا: التاريخ هو تاريخنا نحن، لا تاريخ الحكّام.
الأمير: لقد جاوزتِ كلَّ الحدود. يا مدير الشرطة، أحضرْ سندريللا إلى قصري فوراً، وإذا لم تقدر اعزلْ نفسك قبل وصولك إلى القصر.
(الأمير يخرج، حالة فوضى، مطاردة بين مدير الشرطة وسندريللا، الموسيقى والإضاءة تشاركان في هذا الاضطراب).

(إظلام)

المشهد التاسع

المنظر: *(في الغابة حيث يعمل انجلو ووالده)*
المرأة: (داخلةً من الكواليس) أنجلو.. أنجلو.. أنقذني يا بنيّ.
أنجلو: ماذا بك يا سيدتي؟ ماذا جرى؟
المرأة: سندريللا، خطفوها.
أنجلو: ماذا! سندريللا، من خطفها؟
المرأة: الأمير.
أنجلو: كيف؟
المرأة: إنها غلطتي، يا مصيبتي (تخبره الحكاية كلها).
أنجلو: هذا هو الجنون بعينه
الحطاب: ما أسوأ صنعك يا امرأة!
المرأة: أنا أحب سندريللا، وأحببت أن أساعدها في حضور حفلة الأمير.
أنجلو: ليتك لم تساعديها.
المرأة: ليس هذا وقت الحساب معي أنقذاها أولاً، أرجوكما.
أنجلو: (يهم بالاندفاع خروجاً غير أنّ والده يمسك بيده).
دعني يا أبي.
الحطاب: إلى أين؟
أنجلو: إلى قصر الأمير.
الحطاب: وأنت مملوء بكل هذا الغضب يا بني؟
أنجلو: سندريللا حبيبة قلبي، كيف أتركها هكذا؟
الحطاب: تمهلْ يا بني. فالغضب يولّد الغضب.
أنجلو: هل أتركها هكذا؟ وهل سيطلق الأمير سراحها ببساطة؟
الحطاب: يجب أن تهدأ يا بني، حتى نملك وسيلةً للتفاهم.
أنجلو: كيف؟ ماذا نفعل؟
الحطاب: سوف نذهب إلى قصر الأمير، وسوف نتفاهم حول هذه المسألة. سوف نقنعه أن طريقته في التعامل مع سندريللا بدائية.
أنجلو: وهمجية.
الحطاب: ولكن أرجوك يا بني دون غضب.
أنجلو: لقد أخطأ الأمير.
الحطاب: يجب أن نصحّح له خطأه بالعقل والمنطق.
أنجلو: لما نشوف.. هيّا يا والدي.
المرأة: هيا يا عزيزيّ، لا تعودا إلا ومعكما سندريللا.
(تبكي) أنا السبب، أنا السبب.

(إظلام)

المشهد العاشر

المنظر: *(قصر الأمير)*
سندريللا: أما عن الحب يا سيدي الأمير فهو عادة....
الأمير: عادة؟ كيف؟
سندريللا: ما نعتاده نحبه، وما نحبّه نعتاده.
الأمير: ألا يوجد في قاموسك حبٌّ من أول نظرة، تلك التي أوقعتني فيك؟
سندريللا: طبعاً يوجد هذا النوع من الحب، لكنه بارقة سريعة كضوء البرق، باهر حقاً لكنّه لا يدوم.
الأمير: أليس له أيّ تأثير؟
سندريللا: تأثيره بسيط.
الأمير: كيف؟
سندريللا: أقول لك. باختصار يا سيدي، الحب عمل، والعمل حب.

الأمير: والله قد حيّرني أمرك.

سندريللا: فالحب قيمة مرتبطة بالعمل، والعمل قيمة مرتبطة بالحب. هه.. ما أسهل هذا.

الأمير: بل قولي ما أصعبه!

سندريللا: سيدي الأمير، اسمع، هذا أمر سهل.

الأمير: كيف؟

سندريللا: أنا، مثلاً، أعمل مدرّسة، وحتى أنجح في عملي يجب أن يكون هناك حبّ بيني وبين تلاميذي..

الأمير: هذا مفهوم.

سندريللا: وحتى ينشأ هذا الحب يجب أن يكون هناك عمل.

الأمير: جميل.

سندريللا: وهذا العمل بالتحديد هو الذي ينمّي الحبّ ويغذّيه.

الأمير: فما هي إذن عناصر عملك تلك التي تثير كلَّ هذا القدر من الحب؟

سندريللا: أولاً أبدأ الدرس بالرياضة والرقص واللعب، حتى أطوّع التلاميذ بعد ذلك لدرس اللغة والعلم.

الأمير: ما أجمل ما أسمع.

سندريللا: والعمل عموماً يا سيدي الأمير هو القيمة العليا التي تثير بيننا الحبّ والتراحم.

الأمير: ومن لا يعمل؟!

سندريللا: يعشْ متطفلاً على مشاعر الآخرين وعواطفهم.

الأمير: (يشير إلى نفسه) يعني أنا مثلاً...

سندريللا: (تفهم إشارته) نعم.

الأمير: لكن الجميع يحبونني.

سندريللا: هذا حب الأتْباع، لا حبّ الأنداد.

الأمير: (يتأملها قليلاً) لا أعرف ما أقول..

سندريللا: بل يجب أن تعرف نفسك.

الأمير: هل أحبك حبَّ العاشق الولهان؟ أم حبُّ الصديق لصديقته؟ أم هو فيضُ احترام لأفكارك اللامعة الباهرة؟

سندريللا: قد يكون أحدها، أو كلها، على أن المؤكد أني أحببتك صديقاً، وأحببتُ أنجلو خطيباً وزوجاً.

الأمير: ومن هذا الـ أنجلو؟

سندريللا: حطّاب ابن حطّاب.

الأمير: هذا عمل متواضع إذا قيس بعمل الأمير.

سندريللا: بل هو عمل رفيع القيمة، لا يقل قيمةً عن عملك.

الأمير: كيف؟!

سندريللا: إنّ عمله يدفع بالدفء في عروقنا حتى نقاوم البَرْدَ والتجمّد والمشاعرَ الهابطة.

الأمير: قولي يا سندريللا.. أين تقيمين بعد الزواج؟

سندريللا: ما هذا السؤال الغريب؟

الأمير: أريد أن أزورك وأتعرفَ إلى زوجك.

سندريللا: لا أعرف بعد.

الأمير: ألا تعرفين أين تقيمين بعد الزواج؟

سندريللا: أقصد.. لم أحدد بعد.

الأمير: ماذا وراءك يا سندريللا؟

سندريللا: الحقيقة يا سيدي الأمير أن خالتي بعد أن تزوجتْ أبي استولت على بيتنا وأرضنا. ولا أعرف أين أقيم بعد الزواج.

الأمير: استولتْ على ثروة أبيك وثروتك؟

سندريللا: والأغرب من كل هذا أنها تسيء معاملتي هي وابنتاها.

الأمير: ولماذا تسيء معاملتك وأنت الضحية؟

سندريللا: إن الجاني يسيء معاملة ضحيته دائماً.

الأمير: ما أغرب ما أسمع.

سندريللا: لدرجة أنها في بعض الأحيان ترجوني أن أسمح لها بالمزيد من استغلالي.

الأمير: كيف هذا؟

سندريللا: غالباً ما تستولي على أجري في المدرسة التي أعمل بها أو بعضه.

الأمير: (ينادي) يا مدير الشرطة.

مدير الشرطة: (يدخل مهرولاً) أمر مولاي.

الأمير: هل تعرف خالة سندريللا زوجة أبيها؟

مدير الشرطة: نعم يا مولاي.

الأمير: احضرْها إلى هنا فوراً.

مدير الشرطة: هل أقبض عليها؟

الأمير: نعم.

مدير الشرطة: لماذا يا مولاي؟

الأمير: لأنها سيدة خاطئة، مستغلّة.

مدير الشرطة: وإذا رفضت؟

الأمير: قلت احضرْها إلى هنا فوراً.

مدير الشرطة: (خارجاً) يا نهارنا الأسود!

الأمير: أسرعْ. ألم تعد بعد؟

(بعد قليل يدخل مديرُ الشرطة وخلفه خالة سندريللا وابنتاها، مهرولين جميعاً).

مدير الشرطة: ها هي يا مولاي الأمير، الخالة.

الخالة: ها أنذا، يا مولاي الأمير، هل غيرت رأيك في مسألة الحذاء؟

الأمير: حذاء!! أي حذاء؟ ماذا فعلت بسندريللا؟

الخالة: كلُّ الخير يا سيدي.

الأمير: سندريللا تتهمك بالاستيلاء على ثروة أبيها، التي هي ثروتها الآن. ما قولك؟

الخالة: لا.. لا.. يا مولاي. لقد باع لي ثروته كلها. (تبحث في جيوب فستانها) آه، هذا هو العقد.

الأمير: أي عقد؟

الخالة: عقد شراء ثروته.

الأمير: (إلى مدير الشرطة) هل أطلعتِ وزيرَ العدالة على هذا العقد، حتى يمهره بإمضائه؟

مدير الشرطة: لا يا مولاي.

الأمير: إذن فهو غير قانوني.

مدير الشرطة: (ينتحي بالأمير جانباً) إنها سيدة طيبة، انظر كيف استقبلتنا في بيتها.

الأمير: هذا ترحيب مجانيّ. لا يكلف شيئاً.

مدير الشرطة: ثم إنّ ابنتَيْها بيتا ونيتا فتاتان طيبتان.

الأمير: هذا أمر لا يعنيني.

مدير الشرطة: إنها سيدة معطاءة.

الأمير: (يرفع صوته قليلاً) معطاءة! كيف؟.

مدير الشرطة: إنّها تعطي الفقراء وتساعدهم.

سندريللا: (تتدخل في الحوار بين الأمير ومدير الشرطة) إذا كان هذا صحيحاً فقد أعطت الفقراءَ من مالي وثروتي، ولهذا أستحق أنا الثواب عند الله. (أثناء هذا الحديث تمارس الخالة تهديدها لسندريللا بالإشارة).

الأمير: أكنت تعرفَ كلَّ هذا يا مدير الشرطة؟

مدير الشرطة: بعضه، لا كله.

سندريللا: لقد شاركتْ هذه المرأة الكثيرَ من الكبار في مشروعات اقتصادية تدر أموالاً ضخمة.

الأمير: وهل كانت مشروعات قانونية؟

سندريللا: كل هذه المشروعات كانت كالعقد الذي معها.

الأمير: (إلى مدير الشرطة) وماذا فعلتَ عندما علمتَ؟

مدير الشرطة: شاركتُها.. (يحس أنه أخطأ) لا، أقصد أنها حرّة.

الأمير: حرة في استغلال الناس واغتصاب ثرواتهم؟!

(الخالة تنتحي بابْنتَيْها جانباً).

بيتا: هل قرر الأمير أن يتزوجني يا أمي؟

نيتا: يبدو لي أنه قرر أن يتزوجني أنا.

بيتا: كبه.

نيتا: يا سم.

الخالة: (بغضب) جاءتكما خيبة. هناك عواصف سوداء في الطريق إلينا. يا رب سلم.

بيتا: آه.. إنها عواصف الحب العذري الذي أحسّه تجاه الأمير.

نيتا: بل هي عاصفة الحنان الذي تتوج زواجَ الأمير بي.

الخالة: أدعو الله من كل قلبي أن يخرسكما نهائياً وإلى الأبد.

بيتا ونيتا: (معاً) الله، ماذا جرى لك يا أماه؟

الخالة: قلت لكما أن تخرسا، يا رب سلم. استرْ يا ستّار (على الجانب الآخر).

الأمير: أتسمّي هذا "حريّة"؟

مدير الشرطة: يجب أن نضمن لها الأمن والأمان حتى تفيدَ وتستفيد.

الأمير: ومن المستفيد من ذلك كله؟

مدير الشرطة: جميعنا، طبعاً.

الأمير: اسمع الآن يا مدير الشرطة.

مدير الشرطة: أمر مولاي.

(الجميع ينتبهون).

الأمير: (مشيراً إلى الخالة) تُجَرِّد هذه السيدة من أموالها التي اغتصَبَتْها من سندريللا ومن غيرها من أبناء مملكتي وبناتها، وتُرَدُّ هذه الأموال إلى أصحابها، ثم أخيراً يتم طردها ومن معها إلى خارج المملكة فوراً. فهمت؟ نفّذ فوراً.

مدير الشرطة: أمر مولاي

الخالة: (إلى مدير الشرطة) أمر مولاي؟ والمشاركة والمشروعات؟

مدير الشرطة: البقية في حياتك، الأمر لله.

(مدير الشرطة يأخذ الخالة وابنَتَيْها خارجاً).

سندريللا: (إلى الأمير) أشكر لك عدالتك.

الأمير: إنها بعضٌ منك. أشكر لك أنك كشفت لي هذا الخطأ الموجود في مملكتي.

سندريللا: وأشكر لك حسنَ حسمك لهذا الخطإ.

أنجلو: (داخلاً مندفعاً) سندريللا، حبيبة القلب. ماذا جرى لك؟

الأمير: (مندهشاً) من أنت؟ كيف دخلتَ إلى هنا؟

الحطاب: (داخلاً وراء أنجلو) الأمراء الطيبون لا يغلقون أبوابهم.

الأمير: من أنتما؟ كيف دخلتما إلى هنا؟

سندريللا: هذا أنجلو، خطيبي وحبيبي، وزوجي في الأسبوع القادم.

الأمير: وهذا العجوز؟

سندريللا: والده، ووالدي أيضـــاً الذي ربّاني وعلّمني حبَّ الناس والعالم.

أنجلو: حبيبتي، هل آذاك أحدٌ هنا؟ لا تخشيْ شيئاً يا حبيبتي. ها أنا موجود بجانبك (إلى الأمير) أيها الأمير.. عليك أن تفهم.

مدير الشرطة: (داخلاً إلى الأمير) هل اقبض عليه، مولاي الأمير؟ (إلى أنجلو) أنت يا هذا.. عليك أن تفهم أنك في حضرة مولاي الأمير.

أنجلو: خاطفِ البشر.

مدير الشرطة: اللفظ سعد يا هذا. تحشم في قولك.

سندريللا: (إلى أنجلو) تمهّل قليـلاً يا حبـيـبي. لم يحدث شيءٌ مما تتصوره. لقد أصبحنا الآن صديقيْن.

أنجلو: صديقيْن! من؟ كيف؟.

سندريللا: كان قلبي قد اختارك حبيباً وزوجاً، وأما عقلي الآن فقد اختار الأمير أخاً وصديقاً. (إلى الأمير) هل تقبل؟

الأمير: ما أنبلك يا سندريللا وما أرقَّ مشاعرك.

الحطاب: ما أرقى حجتك يا ابنتي.

الأمير: (إلى أنجلو) لقد حظيت بأجمل فتيات مملكتنا وأنبلهنّ. أتقبلني صديقاً لكما؟

الحطاب: هذا شرفٌ لنا جميعاً يا بنيّ.

أنجلو: هذا تقدير كبير لنا. نتمنى أن نكون أهلاً له.

الأمير: لقد علّمتني سندريللا درساً رائعاً في الصداقة والحب والعمل. ولهذا آمل أن تقبلا أن نحتفل بزواجكما في قصري.

سندريللا: أحفظ لك خالصَ المحبة والإعزاز حتى آخر العمر.

الأمير: (إلى أنجلو) أنت الآن تملك جوهرة غالية أرجو أن تحافظ عليها.

أنجلو: إنها تسكن أعماقَ قلبي.

الأمير: هل تسمحان لي بزيارتكما في منزلك يا سندريللا؟

أنجلو وسندريللا: (معاً) سوف ننتظر بشرف عظيم زيارتك لنا، ولك منا خالص محبتنا.

(إظلام)

"ستـــــار"

أخْفِ الحدائقَ في عروقك

زكي الأسطة

أَطْبِقْ يديكَ على سريرتِها،
وغُضَّ الصيْفَ
عن أوصالكَ الشعثاءَ،
ثمَّةَ ظبيةٌ
خَلَعَتْ مخابئَها
على مرأى من النسيانِ،
ثمّةَ وردةٌ
ألقتْ عباءَتَها على روحي
لأنسى
حشرجاتِ البرقِ
أَوْ لَسْعَ الدُّوَارْ...

ما عادتِ الناياتُ تركضُ
شبهَ حافيةٍ
لتُسْدِيَ للقذائفِ قُبْلَةً،
كَمْ شاخَ هذا الومضُ!..
كم وَخَطَ القرنفلُ نَفْسَهُ
بجَفافِهِ!..
بَلْ كم تراخى الرَّعْدُ
عن قَسَماتِهِ
حتى استَتَبَّ الطَّمْيُ في أطرافِهِ
وعَلاَ رنينُ الإنتحارْ....

أَوَ كُلَّما يَمَّمْتَ قلبَكَ
نحو بستانٍ
رماكَ بغدرِهِ؟
أَوْ
كُلَّما أشْهَرتَ شهوتكَ اليتيمةَ
حامَتِ العقبانُ
حولَ عظامِ ظِلِّكَ
واستَحَلْتَ إلى غُبَارْ؟

فَأَغِرْ على وكْرِ الصواعقِ خِلْسَةً،
كيلا تُلَمَّ الحَربُ عن أطرافها
أو كي تَذُبَّ النعشَ
عن صفصافةٍ غبراءَ
تعوي في العروقِ
لكي تلاحقَ خطوَكَ
المخفورَ بالشهداءِ
والمحفوفَ بالترحيلِ،
والترحيلِ
والدَّمِ
والبِحَارْ...
ولْتَمْضِ
واعْلَمْ أنَّ قنّاصاً سَيَنْبُتُ فجاءةً
من أيِّ شيءٍ في طريقِكَ،
أنَّ عاصمةً ستذوي
إثْرَ عاصمةٍ وتهوي
من بريقِكَ،
أنَّ أسلحةً ستبزُغُ بغتةً
وستَقْتَفيكَ،
فكُنْ على حَذَرٍ إذَنْ،
سيُسَدِّدونَ عليك ليلاً
لا مثيلَ لهُ
فلا تسألْ: مَنِ افْتَرَسَ النَّهارْ؟

أَخْفِ الحدائقَ في عروقِكَ،
وانْتَضِ الشهداءَ
بَعْثِرْهُمْ سنابلَ في هزيعِ الكَوْنِ،
أطلقْهُمْ جداولَ في هشيمِ اللَّوْنِ،
وانْثُرْهُمْ بلابلَ
في سماواتِ الحِصَارْ....

نضجَتْ جراحُكَ في شروقِكَ
فاخلعِ الأضواءَ والأجراسَ
ضعها تحت إبْطِكَ وابْتَعِدْ.
عمّا قليلٍ
سوف تحترقُ البحيرةُ
سوف يَنْدَرسُ السنُّونو
سوف تنفجرُ الثِّمَارْ...

ولقد تَشَقَّقَتِ السماءُ
وسوف تسقطُ فابتَعِدْ.
ولقد تَصَدَّعَتِ الجبالُ
وسوف تنهارُ،
ابْتَعِدْ.
هذي شرانقُ من خَرَابٍ
أَوْصَدَتْ تاريخَنَا بخُيُوطِها
كي تنزعَ البابونَجَ السِّرِّيَّ
عن رئتيكَ في وَضَحِ الدَّمارْ...
والقائمونَ على الخَريفِ
يُمَشِّطُونَ النومَ بحثاً عنكَ،
سوف يُجَرِّدُونَكَ
من هواتِكَ عُنْوَةً،
وسيوقفونَكَ في مُحَاذاةِ الجِدَارْ...
ستَئِزُّ روحُكَ
مثلَ سَهْمٍ في الفَضَاءِ
وسوف تلمعُ كالمُذَنَّبِ،
فاتْلُ قبلتكَ الأخيرةَ
قبل أنْ يأتي التَتَارْ

اللاذقية

اندلاع حريق في غابة

ليث الصندوق

القطاراتُ محمّلةٌ بالصدأ
والليالي تُساقطُ أنجمَها في السِلال
اصبري، فالحرائقُ تمحو من الأفقِ آثارَنا
فإذا ما قضينا اختناقاً
فأيةُ ريحٍ ستحملُ أرواحَنا للسماء؟
ستبقى على الأرض
تسحقُها تحتَ أظلافها البُهُمُ الفزعه.
أناديكِ
لكنَّ صوتي تبدِّدُهُ خَشخَشاتُ السلاسل
ورأسي دخانُ الحرائقِ يَنفخُهُ كفقاعه
وهمهمةُ الجُندِ حولي
وهم يحملونَ توابيتَهم في هياكل أسلحةٍ ودروع
يسيرونَ للنصرِ في ذلّةٍ
أنفاسُهُم عاصفاتُ غبار
وأقصى طِماحٍ بأن يُوهَبوا العمرَ أسرى
نشيدٌ حزينٌ
وفي الأعينِ الراكضاتِ وراءَ القطار
تخالطَ دمعٌ بدم

***

أَمِنْ اجْلِ الاّ نُزاحِمَ في الرزْقِ كلبَ المطاعمِ
حُرِمنا من النومِ تحتَ المطر؟
وازدحمتْ في السماءِ رؤوسُ الصواريخ
كي لا تُدنِّسَ أقدامُنا الطرقات..
الرصاصُ الذي طاشَ في الفجر
عادَ بأرواحنا في السلاسل
فليس لنا مهربٌ بعد أن شَرَدَتْ في دخان الحريق الجياد
وليسَ لميتتنا من كفن.

***

أَفي كل يوم نبيعُ منازلَنا للغريب؟
ونقعي بأظلال أسوارِها اتّقاءَ الهَجير
وندفنُ أعمارَنا في تراب الملاجئ
خوفاً من الرُجُمِ الساقطات؟
بلادي
تخيَّرتِ ثوبي الخليقَ لحربكِ رايةً
فأيُّ جلالٍ لثوبٍ خليقٍ؟
تُنادينَ موتى
فلا حملتْ راحةٌ لكِ جُرعةَ ماءٍ
ولا أنقذَ الهاربونَ البقية
وقتلى حروبِكِ يستصرِخونَ رجالَ الكمارك
ألا يسدّوا الحدود
ولو فُتحتْ
سوفَ يهربُ حتى الهواء
ومثلَ بساطِ الريحِ تطيرُ السهول
كانتْ تعيشُ الجبالُ مع الناسِ داخلَ بيت
ولكنها اليومَ تبحثُ فوقَ خرائطِ غُربتِها عن جذور
أصرخُ بالعشبِ حدَّ التوسلِ: إبقَ هنا للربيع
وأيّتها الطيرُ
فلترجئي هجرةَ الصيفِ للسنةِ المقبلة
ويا دمعَ أحبابنا في المهاجر
اغسلْ سُخامَ الحرائقِ عن أوجهِ الماكثين.
لم يبقَ من وطني غيرُ ميتٍ بدون كفن
اصبُعُهُ يبستْ
وهي تومئُ نحوَ الحدود.

بغداد





فاطمة يوسف العلي

كان الفوهرر محتدم الوجه، يقف على المنصّة، نظرتُهُ ارية تثير الصفوف المتراصة باتساع الميدان، وقَصّته ـجناح الغراب» تتدلّى على جبينه. الأعلام الحمراء تغطّي ـ المداخل وتتقدّم كل الصفوف.. لكنّ الصلبان عليها ـست كلّها معقوفة! عجيب راح يتلهّى بحصر أشكال ـصلبان، وأخذ يعد: هذا معقوف، وذاك صليب عادي، وذلك ـثري كالزوبعة. التقت عيناه بعيني هتلر، اجتذبته النظرةُ ـنارية كما يلتقط المغناطيس مسماراً من بين نشارة خشب. قال له الفوهرر:

– أنت.. هناك.

حاول أن يتهرّب. نظر جانباً متصنعاً الهدوء.. لكنّ النداء ـكرّر..

– أنت.. أنت.. يا «هِرّ» جاسم!!

ازدرد ريقه بصعوبة: «داهية، ويعرف اسمي!»

– تعال إلى هنا؟ كم نوعاً من الصلبان وجدت؟ ولماذا ـهتمّ بهذا الموضوع؟

توقّفَتْ دفعةُ الريق فوق الحنجرة، حبستْ أنفاسه.. ـاول أن يعتذر.. دفعته يدٌ ضخمة من خلفه في اتجاه ـلمنصّة. لم يملك الامتناع، زحف كأنّما يتّجه إلى قاطرة ـتدهسه.. نظر بذُلٍّ إلى صاحب اليد التي تسوقه إلى حتفه، ـلم يجد أحداً خلفه.. كان الميدان خالياً تماماً! متى انسحب ـلناس، وكيف؟ وهل يأذنُ لهم هتلر العظيم أن ينصرفوا ـيتركوه واقفاً على المنصّة؟!

بسرعة فكّر:

هل هذا لمصلحته، أو ضدّه؟

وقبل أن يصل إلى قرار كان أمام الفوهرر وجهاً لوجه، أنفاسه تغطّي وجهه، قبل أن يرفع يده بالتحيّة المقدّسة هاتفاً كما يجب: «هاي هتلر». كان يشير بأصبعه في اتجاه عينه تماماً، ويقول له بصوت غريب:

– جاسم، ما وعدتني أن تتزوج أوليفيا.. أنت تَعِدُ، وتخلف!

فرح كثيراً حين سمع هتلر يخاطبه بلهجته.. لكن.. لِمَ كان صوته يشبه الممثّل حسين رياض في فيلم مع عبد الحليم حافظ كان اسمه..

لم يعثر على اسم الفيلم، تضايق جداً، رفس برجله، أصابت حافة السرير، أوجعته، استيقظ..

– شنو هذا؟! اللهم اجعله خير.

تطلع إلى الساعة بجواره على طرف الطاولة، لايزال الفجر بعيداً، كل الذي نامه نصف ساعة.. كيف اتّسعت ثلاثون دقيقة للسفر في الزمان والمكان؟ ابتسامة متعبة، دسّ قدميْه في النعال، واتّجه إلى المبرد.. أخذ جرعاتٍ نَدِمَ عليها رغم عطشه.. الماء البارد ينبهه، وهو في حاجة إلى النوم..

استلقى من جديد، راح يتملّق النوم بكل طريقة سمع عنها أو جرّبها من قبل. عدّ حتى المائة، مائة وعشرين.. تلعثم، تنبّه، بدأ العدّ من جديد، وصل إلى مائة وخمسين.. انتقل إلى آية الكرسي، ثلاث مرّات قرأها، قالوا لا تتحايل على النوم فتّحْ عينيك في السقف وانتظر، فتّحَ.. وظلّ ينتظر، أخذ كل الأوضاع الهندسية مع المخدّة.. الوقت لا يتحرك.. ربع ساعة ما بين مقابلة هتلر وكل هذه الأهوال، المخدّة تحت رأسه، فوق رأسه، بين فخذيه، على صدره.. استدار على نفسه مثل قطعة الكرواسان، تلوّى مثلَ الدودة، تمدّدَ مثلَ سمكة ميتة، وضع صفّ وسائد خلفه، واستند مثلَ عجوز يعاني أزمة ربو، نقل الوسائد تحت ساقيه، أصبح مقلوباً مثل امرأة في غرفة الولادة!

ماكو فايده!

«النوم شيء ليس في الكتب»، أعجبته العبارة، لكنه

متأكد أن الكلمة الأولى ليست «النوم».. ما هي الكلمة الحقيقية؟ حاول، لم يجدها.. هل هي: «الشيء»؟ ما هذه السخافة؟ هل يستطيع أحمق أن يقول: الشيء شيء ليس في الكتب؟ استمرّ في المحاولة، اجتذب إلى الجملة كلَّ الكلمات المختزنة في ذاكرته على وزن النوم: الثوم، العَوْم، الدوم، اللَّوْم، الصَّوْم... لم يصل إلى نتيجة..

فكّر في حلّ آخر يوصله إلى الكلمة الناقصة، سأل نفسه: ما هو الشيء الذي ليس في الكتب؟

احتار في الجواب..

حين فكّر في العبارة المحفوظة: «في الحقيقة، في الواقع، يعني.. فإنّ هذا إن دلّ على شيء فإنما يدل..» ابتسم.. ابتسم في ظلام الغرفة لأنّه تذكّر مديره في الشغل، الذي يبدأ اجتماعَ أيّ جلسةٍ بهذه المسكوكات اللغوية الجاهزة..

ما علينا منه..

المهم.. ما هو الشيء الذي ليس في الكتب؟

أشياء وايده..

طيب.. ما هو الشيء الذي في الكتب؟

وعاد يرمق الساعة على طرف الطاولة، عقاربها تضيء بفسفور أحمر.

ربع ساعة أخرى..

يا نوم، بحق الله، تعال، في أيّ كتاب أنت؟

ولم يعرف ماذا حدث...

....

لم يعرف هل أيقظه ضوءٌ متسلّل من بين الستائر صبَّ في عينِهِ نصفِ المغمضة، أم هو جرسُ التليفون؟!

جاءه صوتها الراعش بالحنان:

– الله بالخير يا وليدي.. أزعجتك؟

اعتدل قليلاً..

– لا يمّهْ، صبَّحَك الله بكل خير، أنا ما نمت عشان أصحى..

– صوتك نايم.. زين..

– شويّه.. نمت شويه..

– أنا جاهزه..

– لازم يمّه؟ وفرّي صحتك..

– لازم، هذي أمّ عيالك.. و.. و..

– أعرف، أعرف، ما حاجة تقولين.. كيفك يمّه..

عاد ينظر إلى الساعة..

– شوفي يمّه، خلود كلمتني في منتصف الليل، قالت أمي طالعة المطار الحين.

– من وين كلمتك خلود حبيبتي؟

– من بيت خالها في فرانكفورت..

– كم ياخد الوقت؟

– يبدّلون في باريس طيارة ثانية.. يعني فيها ساعتين.. ثلاث حتى توصل.. بعد ساعة أسأل المطار..

– ولهت على خلود..

تنهّد بحرقة.. سألها مجارياً:

– وياسمين!

– كلّهم أولادك، وكلّهم نور عيني، لكن ياسمين مو بهالكثر مثل خلود..

– كلّهم أولادي.. كلّهم يتساوون؟!

– لأ، خلود تناجرين وايد، تذكّرني بطفولتك، يوم كنت في عمرها، ياسمين مثل أمّها.. ساكتة..

عاد يتنهّد بحرقة..

– طيب.. استريحي ساعة، ساعتين، ولما أعرف متى الوصول أمرّ عليك..

– زين، مع السلامة..

أعاد السمّاعة إلى مكانها، لكنّ المكالمة استمرت تلعب بخياله.. خلود تحدّثت إليه من منزل خالها أدولف، حاول أن يستعيد كلماتها بدقّة. هل قالت ماما في طريقها إلى المطار، أو إننا في طريقنا إلى المطار؟ كيف فاته أن يكتشف الفرق، ويدقّق؟ وقعت نظرته على: «التدخين ضارّ جداً بصحتك، ننصحك بالابتعاد عنه» فمدّ يده والتقط سيجارة. هل يعقل أن تعود وحدها وتترك البنتين «رهينة» عند خالهما؟ أدولف عاقل ولن يسمح بهذا العبث، وبيننا معاملات تجارية، إذا أختــه تمادت في إثارة المشــاكل، لا بدّ أنْ يتــأثّر، وهو الخاسر!!

امتدّت يدُه إلى التليفون، وبعد أن ضرب المفتاحَ الدولي تراجع، وَضَعَ السماعة.. لا داعي.. ماذا يظن أدولف؟! أنني خفيف، متوقّع الغدر؟ لا، أنا لست خفيفاً، حتى لو كنت متوقّع الغدر.. إذا حدث لكل حادث حديث.

تضايق جداً من أن مخاوفه ساقته إلى هذه النقطة. حاول أن يخفّف عن نفسه، بأن يتذكّر لها شيئاً جميلاً.. الآن قفزت الكلمة المجهولة.. «الذوق» تمام، «الذوق شيء ليس في الكتب». فعلاً، كان هناك يعقد صفقة سيّارات جديدة مستعملة.. ساقته عملياتُ المكاتب إلى أدولف، ألماني درجة أولى، ثم رآها في سفرات تالية.. هتلر قال: «الألمان أحسن

ناس في العالم، السلاف أجمل نساء في العالم» حين عرف أن أمها من أصل روسيّ قال على طريقة ديكارت: «أنا أفكّر فأنا موجود، أنا أتزوّجها.. فأنا أمتلك العالم»..

تزوّجها.. وأخذ العالم بين يديه..

بعد سنة جاءت خلود سنة أخرى.. وصلت ياسمين، سنة ثالثة ظهرت عليها علامات الضيق، السنة الرابعة.. تحوّل الضيق إلى مضايقة.. السنة الخامسة تحوّلت المضايقة إلى جفوة.. وصلت حدّ «الاعتصام» في السرير.. والصمت! تقول له أنت تغيّرت.. وأحياناً: أنت ظهرت على حقيقتك.. ولم تكن الرجل المناسب.

يقول لها: تزوجتك بطموحي، لا بقلبي.. وهذا جزائي، ولن أتوب عن أكل المكبوس، والهريس، وشرب اللومي حتى لو خرج الامبراطور غليوم من قبره!! أشعل سيجارة أخرى، ولم ينظر إلى الجملة التحذيرية..

«تكون مصيبة لو جاءت وحدها وتركت البنتين، ولو بدعوى تعليمهما تعليماً داخلياً راقياً».

فعص السيجارة بعد نفس واحد. لعب خياله.. استولى عيه حلمُ اليقظة، واستهزأ بنفسه كيف يكون وهو رجل المال والأرقام ضعيفاً، يحلم، ويهرب إلى الخيال بهذه الطريقة!؟ كانت قدمه في الفخّ، يتذكّر منظراً رآه في برنامج عالم الحيوان: ذئب في منطقة ثلجية، أطبق فخٌ حديديٌّ على قدمه، رأى الذئبُ الصيّادين المختبئين يقبلون عليه، عرف بغرائز ملايين السنين من العداء الطبيعي أنه الموت! من الذي أخبر الذئب أنّ أجداد هؤلاء الصيّادين سلخوا جلد أجداده وباعوه في الأسواق؟ بقوّة اليأس جذب الذّئب جسده في خطفة واحدة.. ترك قدمه في الفخّ، وانطلق يعدو بثلاثة أرجل، وخط أحمر يلوّن الثلوجَ البارقة..

وجاءه صوت مذيع التلفزيون، كئيباً، ولم يعرف لماذا كان المذيع ينظر إليه وكأنه يعلن الخبر له وحده:

«جاءنا الخبر التالي.. فوق المحيط، وبعد مغادرة مطار أورلي بنصف ساعة سقطت طائرة ركّاب.. من بين الضحايا..»

سمع اسمها بدقّة، إنها هي.. ولكن: البنتان.. خلود وياسمين؟! أحسّ بقهر ليس له مثيل.. طاح الجمل بما حمل.. والآن: أين يذهب، ماذا عليه أن يفعل؟!

نظر إلى شاشة التلفزيون.. كانت سوداء، باردة، صامتة.. لم يعرف من الذي أداره. من الذي أغلقه؟! قبل أن يفكّر في الجواب، أطلّ المذيع نفسه، النظرة مختلفة، بحزن أقلّ، لا.. بدون حزن.. لا.. بسعادة مختفية وراء اللهجة المحايدة:

«جاءنا التصحيح التالي من إدارة الطيران:

إن زوجة جاسم الألمانية الأصل هي وحدها التي كانت على الطائرة.. أما ابنتاه فهما لا تزالان في مطار أورلي، وعليه أن يذهب للقائهما فوراً، وبخاصة أن البنت الصغيرة ليس معها حفاظات».

وانتبه إلى رنين التلفون. جاءه صوت الأم:

– جاسم يا وليدي.. وينك؟ ساعة ساعتين ما اتّصلت؟ خير يا وليدي؟

التقطت عينه الوقت. قال: نمت يا يمّه.. حالاً.. خمس دقائق أنا عندك.

قفز، دخل في الدشداشة الجاهزة، سقطت قدماه في «الجوتي»، وضع الغترة على كتفه، رشّ عطراً خاصاً.. أدار السيّارةَ بالريموت كونترول وهو يغلق الباب.

الله ستر....

استقبله صديقُه مديرُ الجوازات على الباب الداخلي، أخذه من طريق جانبي إلى ممرّ الوصول..

كان الركّاب يلهثون بأحمالهم في الممرّ على الأرض الناعمة.. حمد الله كثيراً على الوصول في آخر لحظة مناسبة.. أطلّتْ خلود تحمل عروستها، ففاح عطر الحياة من قلبه.. ومن خلفها كانت ياسمين نائمة بين ذراعي أمّها.. نظر إليها.. إنها كما هي دائماً..

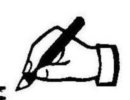
تقدّم إليها، قدّمت إليه الطفلةَ النائمة.. حملها بين يديه، أعفته هذه الحركة من معانقة زوجته أو تقبيلها عند اللقاء كما هي عادتهما.. قال هامساً: هلا أوليفيا.. هلا يا عيوني..

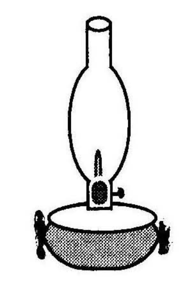
مضى أمامها.. يتمعّن في ملامح الملاك النائم بين يديه. نسي تماماً موضوع التلفزيون، وكل الموضوعات الأخرى(*).

الكويت

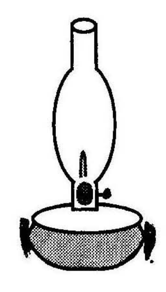
(*) مع القصّة أرسلت الكاتبة تعليقاً عليها. ومن دابنا ان نهمل التعليقات فنترك القارئ يستشفّ ما يريد أن يستشفّ ممّا يقرأ، سوى أنّنا هذه المرّة ارتأينا نشر التعليق ليرى القارئ إلى أيّ مدى استطاعت الكاتبة ان تحقق مبتغاها. وفيما يلي التعليق (الآداب):

«هذه القصة ذات أبعاد ثلاثة: ١- الرجل الذي يشعر بأن زوجته لا تحبه، فهو يتمنى الخلاص منها بالأحلام، ولكنه لا يجسر على مصارحة نفسه بذلك؛ ٢ – المجتمع فاقدٌ للتماسك نتيجةً لاغتراب أبنائه عن طريق الزواج [بأجنبيّات]، [فهو يعاني من] سيطرة مركّب النقص عليه؛ ٣ – الرمز السياسي، فنحن نتعلّق بالأجنبي ونكرهه [في الوقت نفسه] ولكنّنا لا نملك شجاعةَ التخلّص منه!».





مصباح الجاز



يوسف أبو ريّة

أفكاره في هذا الليل الشائع خارج أسوار الدار تنتمي للعمر الحالي، لكنَّ جسمه يتبع الزمن الأوّل. كان يرتدي منامةً خفيفة، قماشها لامع وطريّ ينساب على البدن الصغير، ويترجرج سروالُها الفضفاض بين ساقيه. يرى نفسه واقفاً تحت سور الفسحة الخالية من الأشجار، ويرى يده تنقل طعاماً - لا يشعر بمذاقه - من أطباقٍ صُفَّتْ على طاولة قديمة، وعينه تجول ما بين دور الجيران المغلقةِ النوافذِ والفسحةِ المضاءةِ بنور ابتُسر من ساعات الغروب، لا يُبين من الخارج غير واجهات الدور.

والإحساس الذي يمور بداخله هو الفرحة بالعودة المطمئنة.. يقع نظره على نعمة وهي في سنواتها الأولى، أيامَ كانت تعيش في بيت الأب. كانت مبتهجة بعودته، تحوم حوله وهي ممسكة بأشياء غامضة بيدها، تتنقّل في المساحة الفارغة ما بين السور وبلاط الفسحة، تنكفئ على الصنبور تملأ آنية من الألمونيوم، لم تر عينه الماء يتدفق، وبرغم ذلك رفعت الآنية وهي تعاني ثقلها، وتمسح قطراتٍ غيرَ مرئية عن وجهها، وظلت تختفي داخل الدار ثم تعود.

(لماذا حين عدتَ ولجتَ هذه الدار بالذات؟ فكم من دار عشنا فيها عبر مراحل العمر المختلفة!)

(ولماذا اختفت هذه الأشجار؟ كان ظلُّها مرتعَ صبانا، نعلّق على فروعها أرجوحتنا الصغيرة. وأين راحت هذه الأدوات التي لا يخلو منها ركن من أركان الفسحة؟ كنّا نقيم بها بيوتَ الطفولة).

وسمع صراخ إسماعيل من الشارع، كان يهدّد إذا تقاعس أحدٌ في تنفيذ ما طلبه: «هذا ليس من عملي، هو المنوط به هذا الأمر».

واندفع يحادثه بكلام منضبط، لا خلل فيه، خشية الاندفاع العصبي تجاهه، وارتقى السور ليسمعه ما يريد، فرآه في جلبابه الأبيض، وبسحنته التي تنمّ عن رضا نفس مؤقت. وهدّده إسماعيل بأنه إذا لم يطع أوامره فإنّه سيقتحم باب السور، ويهجم عليه ليذبحه.

ولكنه لم يخش تهديده، فهو يخفي له مفاجأة ستبدّل انفعالاته.

كان قد أرسل إليه طرداً من البلاد التي قدم منها يحتوي على هدية رائعة، (يبدو أن الطرد تعثّر في الوصول إليه) وهو يعلم أن صندوق البريد مثبت في أحد جوانب السور، ويكفي أن يمدّ يده إلى الخارج، فيسحب الطرد، ليريه إياه، ويُثْبت صدقَ شعوره الأخويّ.

وواصل صراخه من وراء السور.

ونعمة التي كانت تتردّد في المكان، تركت ما بيدها، ووقفت إلى جواره لمناصرته.

ورآه يدفع بابَ السور، كان وجهه يحمل ملامح المكر التي ينكرها عليها. (هو الآن في حال المناكفة، يريد أن يحدّ من وثوقي، ويظهر أنّني لا أعنيه في شيء.. قد تكون غضبته بسبب تأخّري عليه كثيراً، ويريد أن يظهر قلّة احتياجه لي، أو يواجهني باللوم والإدانة لخيانة أفكاري، لأنني تركت الوطن إلى بلاد لم أكن أكفّ عن انتقادها).

هم الآن في غرفة مضاءة بنور مصباح الجاز.

وعلى غير توقّع رأى أمّه جالسة في ركن، أشاحت بوجهها عنه، وكأنها لا تحفل بقدومه (هي بالتأكيد زعلانة لأني لم أرسل إليها شيئاً).

(وهل شيء ما يفيدها في مقبرتها؟ إنه لا يمكن أن يلبّي لها رغبة من العالم الآخر. ولكنها الأم على كل حال تفرح برزق ابنها، وأنا كنت مقصّراً معها طول حياتها بيننا، فهي منذ رحيل الوالد، لم تمد يدها لأحد منا، بل ظلّت مكتفية بما تجود به الأرض. كم وددت لو أساعدها، ومحدودية راتبي لم

تسعفني في أن أعطيها من فائض الدخل الشحيح).

جلس اسماعيل على حصير الأرض، وجلست نعمة إلى جواره، وتمدّد هو على الكنبة، وقال: «هذا هو الطرد.. فُضّ أوراقه».

كانوا يتهامسون حتى لا تسمعهم الأم التي أسدلت طرحتها على وجهها، وفردت ساقيها أمامها، وأسندت رأسها على الحائط، لتبدو كأنها مستغرقة في النوم، بينما هو يستشعر يقظتها. نظر إسماعيل إلى الشيء بين الأوراق المفضوضة، وهو يواريه عن عين الأم، ثم هزّ رأسه ومطّ شفتيه دلالة على عدم اقتناعه. حدثته نعمة بصوت خفيض: شيء معقول، ثم إنه غير ملزم.

وأشار إليها بأن يتحدثا بحيث تعجز الأم عن متابعتهما.

وراها تتمتم في جلستها. جمعت ساقاً وأبقت الأخرى ممدّدة، وألقت عليه نظرة معاتبة، ثم انخلعت بجذعها إلى جهة الحائط، لا تريد النظر إليه.

وحرك إسماعيل يده تجاهه بحركة من الإبهام والسبابة، أفهمه بها أنه رغب في شيء آخر، فقال له: ها أنت تراني أعود بلا شيء.

وأراد أن يشرح له ظروفه، وكيف دبّر ثمن الهدية، ليظلّ على شعوره الودّي، ولكنه آثر أن يحفظ سرّه لنفسه (هو لن يقتنع أبداً).

ونعمة اقتربت من أذنه ليستغرقا في محادثة هامسة.

واتّجهت عينه إلى ركن الأم، رآها تلتفت نحوه فجأة، رفعت طرحتها، وأرسلتْ بصقة، استطاع أن يتفاداها، فالتصقت على حافة الكنبة، وظلّ الهمس يتردّد بين الأخوين، والأمّ نهضت من جلستها، رفعت مصباح الجاز عن الرفّ، واتّجهت به نحوهم. انتفض لقدومها، لأنه لا يعرف ما تريد، والهمس تلاشى، والوجوه انطمست ملامحها، حين نفخت الأمّ ذبالة المصباح.

قام عن الكنبة يتحسّس الجدران، نادى على أخيه، فلم يجب.. استغاث بالأخت فلم يسمع لها صوتاً (اختفى الجميع من الغرفة). اتّجه نحو الباب مسدّداً يده أمامه، وكان يخشى أن يصادف جسدَ الأم. غير أنه لم يصطدم بشيء، لامست يده الضلفتين، وعندما رفع قدمه ليمرق من الباب هوى جسده في بئر حُفِرَت على عجل، أسفلَ العتبة بالضبط.

القاهرة

قصائد(*)

نور الدين صمّود

١- لزومية القلم

أُحِسُّ بكفِّي اضطرابَ القَلَمْ
فَيَسْري إلى القلبِ منه الألَمْ
يَظلُّ يُسائلني: ما الذي
سيكتُبُهُ من بَديعِ الكَلِمْ؟
وماذا سَأُملي ليَكْتُبَ عنّي
بِنُورٍ من الحِبْرِ يُجْلي الظُّلَمْ
إذا حلَّقَتْ في السما ريشتي
وظلّتْ تُرفرفُ مثلَ العَلَمْ..
يَخُطُّ الذي مَرَّ في خاطري
فهل بالذي في فؤادي عَلِمْ؟!

٢- قوافل عطشى

(شعر تفعيلي مدوّر)

أقبلتُ أسعى في الصباح من بلادِ النخل
مثلما النسيمُ الهادئ اللطيفُ، سائلاً،
سُدىً عن فَيْءِ نخلةٍ، تظللتْ بها، في
وقْدةِ اللظى القوافلُ المنتهكةُ القوائمِ
المحرَّقةُ الأخفاف في بيداءَ، لا يُطفئها
السرابُ. قد أنهكها المسيرُ،
أرْمَضَتْ أكبادَها الهواجرُ..
فأطفئِي نارَ القلوبِ بالندى،
وبَلّي الحناجر.

٣- سفينة الصحراء

(شعر خليلي)

كان في البِيدِ رَمز عِزٍّ وفخرِ
وهو فيها سفينةُ الصحراءِ
تُقطع البيدُ والفيافي عليه
دون ماءٍ، في وقدةِ الرمضاءِ
ما لَهُ دافعٌ لقطْعِ البراري
والفيافي، سوى رَنينِ الحُداءِ
هو فحلُ الفحول يبعث رعياً
وهديراً مصاحَباً برُغاءِ..
دَجَّنوه وذلّلوه، فأضحَى
في الشواطي مطيّةَ الغرباءِ

تونس

* ننشر هذه القصائد تاركين للقرّاء إبداء الرأي فيها، بعد أن «احتجّ» الشاعر على حجب بعض أنواع من القصائد، كما جاء في رسالته المنشورة في «بريد الآداب» في العدد ما قبل الأخير. (الآداب).





الدَّيْن

الأزهر الصحراوي

سافر أبي للعمل من أجلنا في تلك السنة التي جاء فيها الصّيف قبل الربّيع، تتالت علينا فيها المصائب فزارنا الجرادُ ولم يترك للمناجل شيئاً سوى بعض الأشواك الجافّة الّتي استعصت عليه. كان أبي يعود إلى البيت قبيل القيلولة مقطّب الجبين فيرمي بمنجله ويستلقي على الحصير ثمّ يضطجع كثور فيستحوذ على مساحة هامّة من البيت الصّغير. وكان كثيراً ما يشتم أمّي حين تنزعج من رائحة قدميه النّتنتين وتقول له وهي تتصنّع الشفقة: «سيصيب المرض رجليك، سيقتلك الوسخ...». وكنتُ أنا وعليّ إذا ما مللنا طعمَ الوجبة المتكوّنة من الخبز والحليب أو الخبز والبصل نقصد منزلَ جدّنا الّذي لا يبعد عنّا كثيراً، فيكرمنا وتحسن إلينا زوجته وتبعث إلى أمّي ببعض الخضر والغلال وزيت الزيتون والفلفل الأحمر المرحيّ، ثم نعود أدراجنا إلى البيت. وذات يوم كنتُ جالسة بجانب أمّي أعلّمها كتابة بعض الأعداد على لوحتي، فهي لا تعرف أبسطَ شيء في الحساب وحتّى سنّها لا تعلم من أمره شيئاً. وكان عليّ يضرب على طبل صنعه لتوّه، وكان أبي قد أخذ البقرة والحمار إلى العين، وإذ بأمّي تقف مذعورة. فنظرتُ إلى حيث تنظر فإذا الناس يتراكضون إلى منزل جدّي. فركضنا دون أن نعرف السبّب. ولمّا اقتربنا سمعنا نواحاً وجلبة ودخلنا، فوجدنا جدّي جثة هامدة والنسوة من حوله يندبن ويعددن ويضربن بأيديهن على أفخاذهنّ. فانخرطت أمّي في النواح، وجعل علي يبكي، أمّا أنا فقد بُهتُّ. جاء أبي فأحاط به الرجال، ورأيت الدموعَ غزيرةً على خدّيه، واستغربت كيف يَستطيع الرجلُ أن يبكي. ومن الغد جهّزوه للدفن وأخذه الرجالُ على أكتافهم إلى القبر. وبعد أسبوع جاء رجلان فأخذا بقرتنا وعِجْلَها وقالا له بصوت دافئ: «بقية الدَّيْن حاول أن تتدبّره بعد الأربعينية». ثم انصرفا. فدخلت أمّي إلى البيت وجعلتْ تشهق، أمّا أبي فقد جلس على حجر أمام البيت يفكّر، ولمّا أيقن من أنّها هدأتْ قال لها: «سأذهب غداً للشغّل في إحدى المدن... وإن أنا بقيت هنا سنموت جوعاً وسيحتقرني النّاس عندما تكثر ديوني...». ولمّا أصبح الصّباحُ وَضَعَ بَعضَ الأغطية والملابس في كيس ثمّ جعل يكلّم عليّاً بصوت مسموع: «سأعتمد عليك في غيابي، لا تزعج أمّك ولا تضرب أختك.. إنّ شقائي من أجلكم يا علي».

انطلق أبي في ذلك الصباح الذي احتجبتْ فيه الشمسُ وعلى ظهره رزمة. وكانت أمّي في ذلك الحين تحاول مسكَ دجاجة حَنَتْ على بيضة واحدة ثمّ شرعتْ تبني لها ما يشبه العشّ وتهيّئُ تحتها كميّةً من البيض لا تعرف عددها. ثمّ دخلت برأسها في القنّ، وكانت الدّجاجةُ تصيح بصوت مزعج ومتقطّع بعث فيّ قلقاً إضافيّاً وأنا أتابع بالنّظر أبي الذي كان يمشي في الطّريق الممتدّ وكأنّه يمشي إلى الخلف، فقد كانت خطاه ثقيلة وصار يتصاغر كلّما ابتعد أكثر حتّى أخفاه الجبل. وكنت أظنّ أنّ المدينة التي سيقصدها هي هناك، وراء ذلك الجبل الشامخ. ولمّا يئست من رؤيته دخلت البيت، فوجدت أمّي باكية، وعندما أحسّت بوجودي جذبتني إليها وطوّقتني وتباكينا طويلاً...

فرّخت دجاجتنا ودأبت أمّي على حماية الفراخ التي كبرت مع مرور الأيّام فصارت ديكة ودجاجات.. «اليوم باضت الدّجاجة التي تركها والدك بيضةً... أنظري لقد صار فرخ الدّجاجة التي تركها والدك بيضة دجاجة.. اليوم مات آخر ديك تركه والدك بيضة..». وهكذا اختلطت الأمور على أمّي ولم تعد تميّز بين الدّجاج الذي تكاثرت أعداده وتقاربت أعماره... إلى أن كبر أخي وكبرت أنا وصرت أدرس بالمعهد فعلّمنا أمّنا القراءة والكتابة والحساب، وصرنا نؤرّخ جميعاً لهجرته بالميلاد والهجرة ولم يعد أبي إلى حد اليوم من الهجرة.

تونس

المفازة الموحشة

ساجدة الموسوي

كنتِ لي أصبعي
إذ أؤشرْ
وخفقة قلبي
حين أشعرْ
كنتِ مرآب روحي
بعينيك أنظرْ
وكنتِ التي لا أفكر وحدي
حين أخلو...
بل كلانا نفكّرْ
وما مرّ صبحٌ على بابِ قلبي
إلاّ ومني سلامٌ عليكِ
يُمسّي ويُبكرْ...

وافترقنا...
عند ضاحيةٍ من ضواحي الربيع...
بأوج الربيع
على هامش الوقتِ نمنا
كلانا افترقنا
وجاءت فصولٌ
ومرّت فصول
جاشت الريحُ
واشتدّ عصفُ الزمان..
قيل أسندت الريحُ كلَّ الصواري
لمرسى الأفولْ..
فنامَ الربيعُ فصولاً
ومرّ الشتاءُ سريعاً
فظلّ الخريفُ.. وطالَ
وراحَ قليلاً
فعادَ وعدتُ
وكنتُ توهّمتُ أن الربيعَ أتى
فالتقينا
كل غصنٍ على سور قلبي
من الشوق طقطقْ
وكلُّ جناحٍ بعصفورةِ الروحِ
حلّقْ
وقلتُ: سألقاكِ
كعهدي بكِ الأمسَ

ومثل الظنون التي ابتسمت
في ظنوني..
اتيتُ...
فلا نخلتي تلك .. لا
إنها محضُ نخلة
ولا غابتي تلك
باتت مجرّد غابة..
لا الحديقة
لا المدينة...
يا وحشتي
فقد ضيّعتني المدينهْ
وتاه الرّبيع
فصرتُ أفتّشُ عن لؤلؤي
في بحار الخريف
سألتُ مراياي
ترى هل جرى طارئ لعيوني؟
فما عدتُ أنظرُ
في ما أرى
غير بحر الخريفِ
وذكرى شجوني؟
أم اني طرقتُ بلا حذرٍ
بابَ بيتٍ غريبٍ
توهّمتُ أني على بابها
واني سأنهلُ من مائها
وتنعمُ روحي بأفيائها؟..
اجل كان باباً غريباً..
وشلّ يدي الطَرْقُ
دون مجيبٍ
أيعقلُ أني توهّمتُ حقّاً..؟
هو ذاتُ الطريق الذي منه غادرتُ
وذي عينُ ضاحية الافتراق..
وذي غابتي
وذا بابها
وذي شارة كنتُ يوماً
بخطّيَ دوّنتها
أصابعيَ العشر
ذا طبعها
فماذا جرى؟
وماذا تغيّر؟
أهو باب غريبٌ
بوحشةِ هذا المساء أدقُّ؟
أم أن المفاتيح قد صدئتْ
من حلول الخريف الطويل؟
أريدُ اليقين..
فإن كنتُ واهمةً
سأعودُ إلى البحثِ عنها
وإن كان ذا عينَ بابي
وذي عينَ غابتيَ المدلهمّه
سأنزلُ خطوي وأرحل...
وقد
لا أعودُ
إليها

بغداد



انكسار

طلال حمّاد

دخل المثقف غرفة مكتبي، متجهّم الوجه، وبدا كما لو أنه فقد كل ما يربطه بالوجود، وما يربطه بالحياة، وما يربطه بنفسه. وجلس، كمن ينزل كيس رمل ثقيلاً عليه، ولذا فهو ينزله ببطء شديد خشية أن يسقط على قدميه. تأفّف واعتدل في جلسته، كمن يتفادى، من تحته، جسماً غريباً، حادّاً ومؤلماً، دون أن يفكّر بإزاحته. فهجستُ في نفسي متندّراً، أنه يفضّل السكوت على ذلك الجسم الغريب، وهو يقعد فوقه، على أن يزيحه...

طلبت فنجانين من القهوة، لي وله، وأنا أرى فنجان قهوتي السابق، أمامي، ما يزال يتصاعد منها البخار، مختلطاً بدخان سيجارتي، العالقة بين سبابتي والوسطى.

وفجأة ضحك. ضحك صديقي المثقف، وأشار إليّ أن أبدّل من وضع وسطاي، أو أن أحول وجهتها بعيداً عنه، قائلاً:

– ألا يكفي ما نحن فيه؟

وسألت: عن أيّ شيء تتحدّث؟

فقال: كل هذه الخوازيق، وتسألني، عن أيّ شيء أتحدّث؟

فقلت بدوري متندّراً، وأنا أغمز له بعيني: ألم تتعوّد عليها بعد؟

فقال: تعوّدت، ولكن..!

وقاطعته: تعوّدْ إذن بصمت. افعل، مثل الآخرين، ما دمت تقبل مثلهم بالوضع الذي أنت فيه.

فاحتدّ، دون أن يكون، في رأيي، لزومٌ لحدّته: ومَن قال لك بأنني أقبل؟

فقلت، وأنا أشير إليه بأن يهدّئ من حدّته: ومن أين تعتاش إذن؟ أليس من هذا القبول؟

فاكتأب. وهمس: إنك لا تعرف مدى نقمتي على نفسي!

قلت: متى يتوقف «جلد الذات» هذا؟ أم أن «مستر مازو–خوش»، ومنذ أعلن استعماره لنا، لا يريد أن يتركنا، ولو إلى غيرنا؟

– وماذا تريدني أن أفعل؟

قفز في مكانه، كمن يقفز فوق «زمبرك»، ومن شدّة قفزته، تكسّر الزمبرك، وحين عاد فوقه بفعل قوة الجذب، تألم، وأضاف:

– لو لم يكن هؤلاء الصغار!

فصمتّ، وأنا أرى احتراقه من الداخل، وأرى عجزه عن إطفاء الحريق، وقبل أن تنفجر فيّ أحشاؤه، أشرت إليه بالهدوء، فهدأ، وأتبع: العائلة تقصم الظهر.

فهززت رأسي متفهّماً.

– والعمل في التنظيم، يقصم الظهر.

فهززت رأسي، من جديد، وأنا أفهمه.

– أقصد الحالة..

فأفهمته برأسي، وبيدي، أنني أفهمه، وأنني أدرك حالته، تماماً كما أدرك حالتي.

– وتكاليف الحياة، تأتي على الباقي، صحيحه مثل عليله.

وأنا صامت، وكأنّني بصمتي، أخلد إلى الغياب. فقد كنت أعرف تمام المعرفة بأنني أعجز عن أن أساعده، ولذا أدركته فيما يقول، ولكن بصمت، حتى عندما قال:

– كل ما يحدث من حولنا.. هذا السقوط، والفشل في تحقيق أدنى الشروط..

ثم، وهو على حافة الانفعال:

– التراجعات من ناحية. والانهيارات من ناحية. تصوّر أنني إلى الآن، لا أستوعب كيف يجرؤ أحد على أن يُسقط تاريخاً بكامله.. تاريخ الوعي، وتاريخ الثورة، والأحلام، والمبادئ الكبرى، باسم الشفافية والديمقراطية، والبروسترويكا؟!

ولأنه كان يتكلّم بفمه، وبيديه، وبدخان الحريق الذي في داخله، دون أن يقدر على إطفائه، فقد أشرت إليه، أن يهدئ من روعه، أمام فنجان القهوة الذي امتدّت به إليه يد الساعي، الذي وقف مبهوتاً: حلمك، قبل أن تسقط فنجان القهوة! تفضّل، اشرب قهوتك، وهذه سيجارة، حمّل دخانها أنفاسك الملتهبة!

أخذ فنجان القهوة بيده، وضعه أمامه على الطاولة، ثم مدّ يده يتلقّف السيجارة بأصابعه وقال عاتباً، وقد رأيت الرجاء في عينيه: أرجو أن لا تسخر أنت أيضاً، من حالتي، أو ممّا أقول!

فطمأنته، أنني لا أفعل، وأنني أتفهمه، وأدرك حرقته، واحتراقه، فأضاف: وعلى كلٍّ، كل ما أرجوه، هو أن تكون الأخير، لو شئت أن تسخر!

وعبّ فنجان قهوته، مرّة واحدة، ونهض. وحين نهض، رأيت انكساراته وخيباته، وتذكّرت حالي. وحين مدّ يده إليّ، مسلّماً، ألبس وجهه ابتسامة مرغمة وخزتني في مكان من جسدي.

مددت يدي إليه. مددت يداً مرتجفة، وفتحت فمي لأقول ما عنّ ببالي في تلك اللحظة قوله.ولكنه قال: لا تقلْ شيئاً. أعرف أننا في البلاء سواء. وإن كنتُ هكذا اليوم، فإنني سأكون على حالة أخرى غداً. طبعاً سأهدأ إلى نفسي، وأستوعب حالي، وأركن إلى الشروط. فما الذي أستطيع أن أفعله؟ ليس بمقدوري أن أغيّر هذا العالم. وسأتحمّل وحدي مسؤولية تغيير نفسي. كيف؟ لست أدري الآن، ولكني، حتماً، سأفعل! إلى اللقاء يا صديقي العزيز. إلى اللقاء، وشكراً على القهوة والسيجارة. وأعدك بأن نتهاتف!

ومضى. وبقيت. بقيت وحدي، أمام صورته. دون أن أستطيع التخلّص منها، طوال الأسبوع اللاحق، ودون أن يهاتفني كما وعد... حتى دخل عليّ مكتبي من جديد، وعبوسه يملأ وجهه، وأطنان من الهموم تملأ صدره.

وقبل أن يحيّي، قال وهو يتقدم إلى الكرسي الفارغ أمام طاولتي: أُطلب لي فنجاناً من القهوة مضاعفاً، وأعطني سيجارة.

وجلس.

– وحتى لا يأخذنا الكلام، أريد عشرة دنانير.

مددت يدي بسيجارة، أشعلها له، وأنا أنظر إليه، وقد غلبني الصمت.

ولكنه أضاف: خجلت أن أطلبها منك في المرّة الماضية. صغاري لم يأكلوا اللحم منذ أسبوعين. وصاروا يسألونني: لماذا؟

مرّ الساعي من أمامنا، فطلبت منه أن يحضر لنا فنجانين من القهوة.

– في المرّة السابقة، حدّثتك عن انهيارات العالم، وعن ذلك الذي أسقط تاريخ الوعي والمبادئ والأحلام الكبرى، واغتال الثورة.

ورمقني بنظرة، تشوبها ابتسامة حزينة، سريعاً ما تلاشت لتترك مكانها للحزن. فسألت: هل تراجع عمّا فعل؟ أم هل انتحر؟

فقال: لا. هؤلاء لا يفعلون ذلك . ولكني جئتُ أسألكَ، إن كنتَ أدركت ما كنتُ أقصده؟

حضرت القهوة، فسرّ بها كثيراً، وتلقّف الفنجان بكلتا يديه، وقرّبه من شفتيه، رشف منه رشفتين اثنتين، وهمس: ما أطيبها ساخنة!

وحين أراحه فوق الصحن، نظر إليّ كأنّه ينتظر جوابي، فسألت: وما الذي كنت تقصده؟

فضحك ضحكة ألم لم يستطع إخفاءه، وقال: كنت أخشى ذلك.

سألته: تخشى ماذا؟

فقال: أن لا تفهمني.

ثم أضاف: يا رجل. أما زلت تجلس هنا؟

فسألت: وأين تريدني أن أجلس؟

فأسرع يقول: أما زالت تعجبك الحال؟ حالنا هذه؟ ذلك الانهيار، هو انهيارنا. الأحلام والمبادئ. التاريخ والثورة. تاريخنا يا رجل. تاريخنا.

وبكى.

كنت أحسّ به. وأُدرك مقدار الألم الذي يسكنه. وكنت أفكر بصمت. لكنه فاجأني بالسؤال: أما زلتم تفكّرون، تفكّرون بصمت، بعد كل هذا؟

وضرب فنجان قهوته بيده، فتدحرج فوق الطاولة، وقد اندلق ما فيه.

ورأيته ينهض منكسراً، وهو يمسح بيده على وجهه وعينيه.

ثم هزّ رأسه، وقال: أحسّ بأنني مثل رجل يكتشف بعد كل هذا العمر، بأنهم كانوا ينكحون زوجته، وأن الأبناء ليسوا أبناءه.

فقمت إليه، مواسياً، ومعاضداً، وأنا أقول: حسناً. اجلس يا صديقي. اجلس.

لكنه ابتعد عني، رافضاً، وهو يضيف: غورباتشوف لا يهمني في شيء. لا يهمني.

وخرج. نظرت إلى فنجان القهوة المدلوق على الطاولة، فرأيت القهوة دماً.. دماً تخثر حتى أصبح بلون القهوة.

شارع غوركي

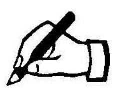
إدريس الملياني

عندما تُذكرين
أرى امرأةً هادئه
في رشاقة سروٍ،
ومعطف فروٍ،
وقبعة دافئه،
تمسح الثلج عن وجهها
وهي واقفة تنتظرْ
دورها في الطوابيرِ،
من أجل آيس كريم
تبلّ به غصــّةً ظامئه
ثم تجلس في ركن مقهى
قصيٍّ، كئيبْ
بشارع غوركي
كشمس تغيبْ
وتحضر بين الغيوم
تدخّن تلو اللفافة أخرى
وتسترجع الذكريات
التي لم تعشها
وهي حالمةً تنتظرْ
كأسَ آيس كريم
وتبحث في زحمة العابرين
عن صديق حميم
مضى من سنين
وخلّف في قلبها
بيتَ شعرٍ قديم
لم يزل نابضاً، كالجنين

هي الشمس مسكنها في السماء
فعزَّ الفؤاد عزاءً جميلا
فلن تستطيع إليها الصعود
ولن تستطيع إليك النزولا

هي الشمس، في ركن مقهى
قصيٍّ، كئيبْ
بشارع «غوركي»، تغيبْ
وتحضر بين الغيوم
تطلّ على الخارجين
وتستقبلُ الداخلين
بنظرة طفلٍ يتيم
وهي شاخصة تنتظرْ
لعلّ غريباً يمرّ..
تقاسمه رعشةً طارئه
ثم تخرج هادئةً هادئه
لتضيعَ مع الضائعين
وتعودَ إلى بيتها
في المساء الحزين
في قطار الضواحي
الذي يستحثّ خطاها
إلى وجهةٍ خاطئه!

الدار البيضاء



الهرب من الإجازة

خالد علي مصطفى

تُوُفِّيَتْ جدّتي، أمّ أبي، بعد أن أدركها أرذلُ العمر. كانَ عليَّ أن أحصلَ على إجازةٍ مدّتُها ثلاثة أيام، كيما أشاركَ أبي وأعمامي وأقاربي وعشيرتي شعائرَ الجنازةِ والدّفن ومجلسَ الفاتحة، وفقاً للأصول المرعيّة.

كنتُ معلّماً مستجداً في قريةٍ قريبةٍ من بلدتنا، وكان سهلاً عليَّ أن أتنقّلَ بينهما، في كلّ يوم، على طريقٍ ترابيٍّ يثيرُ من الغبار في جوف السيارةِ أكثرَ ممّا يُثيره تحت عجلاتها. ومع ذلك. فقد كان الطريق سالكاً، آمناً، مواتياً.

قدّمْتُ طلباً بالإجازة إلى السيّد مدير المدرسة؛ نظر إليّ مشفقاً وقال:

- «البقية في حياتك؛ لكن لم يمضِ على عملك أكثر من شهر!»

- «هذه مسألة ليست بيدي، كما تعرف.»

- «سأرفع الطلب إلى المديرية بالمحافظة. وسأحاول أن أحضر مع المعلّمين، مساء غدٍ، في مجلس الفاتحة.»

- «افعل ما تراه مناسباً. عليَّ أن ألحق بالجنازة قبل الدفن.»

حين وصلت إلى البيت، وجدتُ كلَّ شيءٍ مُعَدّاً، كان المعنيّون بالأمر قد غسلوا جدتي، وكفنوها، وتَوَّبْتُوها، وصلّوا عليها، واستحصلوا أمرَ دفنها من السلطات المختصّة. لم يبقَ غير أن تنتظمَ جموعُ المشيّعين في موكبٍ جنائزيٍّ إلى المقبرة، خارجَ المدينة.

كان موكب الجنازة رائعاً ومنظّماً بصورةٍ تدعو إلى الدهشة! لم تشهد مدينتنا الصغيرة، فيما رأيتُ، موكباً جنائزيّاً، أو غيرَ جنائزيٍّ، بمثل هذه الروعة والتنظيم: كان النعش محمولاً على الأكتافِ في بداية الموكب، ومن ورائه سارٍ أبي وأعمامي وكبار المسؤولين بالبلدةِ في خطٍّ مستقيم؛ وسارَ من بعده ركب المشيّعين الضخم وهو يرجو ثواباً عند الله. حاولتُ أن أحصل على شيءٍ من هذا الثواب بالمشاركة في حمل النعش، غير أنّ المتطوعين الذين سارعوا الى نَيْل الثّواب كلّه قد حالوا بيني وبينه؛ فانتحيتُ رُكْناً قصيّاً من الموكب، وسرتُ مع السائرين صامتاً، ومن حواليّ تتصاعد «لا إله إلا الله ...»

كنتُ أحسُّ بشيءٍ من الضيق في النّفَس، والجفافِ في العين؛ غير أني كنتُ أرى إلى أقدام المشيّعين وهي تختلط بعضها ببعض من وراء طبقات الغبار التي تثيرها النعال - تتصاعدُ وتعلق بالوجوه والثياب، وتتسرب مع التنفّس إلى الرئتين ممزوجةً بدخان السجائر. كانت مئاتُ الأقدام ذاهبةً إلى القبر لتوديع جدّتي والترحُّم عليها. لم أكن أتخيّل أنّ بمقدور الموت أن يَحشد هذه الكثرة الكاثرة من الخلق، ويسوقهم طائعين وراء جُثّةٍ لم تدر ما معنى الحياة والموت في حياتها وموتها. لقد ماتت جدتي عن عمرٍ طُولُهُ قَرْنٌ أو شبه قرن - ماتت، ولم تترك عليه بصمة إبهام واحدة. لم تعرف عنه شيئاً، ولم يعرف عنها شيئاً. ماتت، وهي مشغولةٌ عنه بإنجاب البنين والبنات فقط.

كانت التهليلات تخترق أذنيَّ وتصلُ واهنةً إلى جوف جمجمتي؛ فلم تستطعْ أن تنتزعني من نفسي إلى الأزياء والوجوه والقامات وما يحيط بها من سماءٍ وغبار. رحمك الله، يا جدتي. أصبحتِ في الموتِ أقوى منكِ في الحياة. كنتِ رِمّةً في سنواتكِ الأخيرة. لا ينفع - تصلحين - ولا يضُرّ شبه عمياء! تتقلّبين على الأيدي كطفلٍ في أسبوعهِ الأول. وتُلقين علينا حكمةَ أرذلِ العمر؛ فلا نستطيع أن نَتقي رائحةَ القبرِ من تحت ثيابك. نهرب منكِ وننجذب إليك. وها أنتِ قد أطلقْتِ صفّارة الإنذار، ومضى الحشد وراءك إلى القبر - أهو قبرُكِ، أم قبرُهم، أم قبري؟

وصل المشيّعون إلى المقبرة، وتحلّقوا حول فوهة القبر في دائرةٍ كثيفة متزاحمة وقد أحاطت بها دائرةٌ أخرى أقلّ ازدحاماً: كلٌّ يريد أن يرى جدّتي كيف تهبط إلى العالم السفليّ. وقفت قريباً من الشيخ الملقّن الذي «قَرْمَزَ» على حافة القبر يتلو آياتٍ من الذكر الحكيم. انهمك اثنان من حفّاري القبور في هيئة اللحد وإعداده لاستقبال جدتي. حتّى إذا هَبطَتْ الجثة إلى اللحد، وسُوِّيت عليها الصفائح، وبدأ الملقّنُ بعمليات التلقين المعهودة، وجدتُ نفسي تهبط مع هبوط الجثّة، في المكان الذي يمكن أن تكون فيه قائمةٌ أو قاعدة؛ في الزمان الذي لا يحتاج إلى مِزولةٍ أو ساعةٍ أو ظلّ. كنت هناك أنتظر، مع جدتي، المَلَكَيْن الموكّلين باستجواب الموتى. أسمعُ صوتَ الملقّن يأتي واضحاً، يُرشدني إلى ما ينبغي لي أن أجيبَ به عن أسئلة الملكين: من نبيّك؟ وما دينُك؟ وما كتابك؟ ... وأنا ما زلت أنتظر وأستعدّ. لا أظن أني سأتلعثمُ أو أترددُ في الإجابة؛ فليس لي من الذنوب ما يحول بيني وبين ردّ الجواب الصحيح، كما لم يُتَح لعمري الذي تعدّى العشرين بقليل أن يخوض معاركه الخاسرة التي يترتّبُ عليه إثمها. كنت أسمع من وراء القبر: «ثَبِّتوا القبر، إنها الآنَ تُسأل». أنا الذي سَيُسْأل. لم يأتِ، بعدُ، المَلَكان. ما الذي قد يجدانه في جدّتي حين يأتيان؟ خمسةَ بنين وثلاث بناتٍ، عدا من ماتَ أثناءَ الوضع! اسألوني أنا، أيها المَلَكان، عمّا يمكن أن أرتكبه من معاصٍ لو سارت معاركي إلى نهايتها؛ اسألوني أنا، ولا توقظوا جدّتي المسكينة من موتها بعد ضجيج قرنٍ كامل. انشقَّ الفضاء الغائم عن شبحين مجنّحين، هبطا ووقفا أمامي. لقد حفظتُ الدور جيداً، بعد أن سمعت التلقين، وها هي الكلمات تتدافعُ على لساني، تريد أن تخرجَ قبل أن تتلقى الأسئلة. سَيْطرتُ على نفسي كي لا يحدث شيءٌ يُفسدُ الأدوارَ المرسومة. تطلّع الشبحان المجنّحان إليَّ قليلاً. ثم التفتَ أحدهما إلى الآخر قائلاً:

- «أهذا هو الذي أمرنا باستجوابه؟»

- «هذا شاب؛ والأمر الذي نحمله يُشير إلى امرأةٍ عجوز.»

- «وما العمل؟»

– «نطرده من هنا. هذا المكان محرّم عليه، حتّى الآن.»

أدار الشيخان وجهيهما نحو وجهي، رَفَعَ كلٌّ منهما ذراعاً، وأشارت كلُّ ذراع، بإصبعٍ من يدها، نحوي؛ ثم قالا بصوتٍ واحد:

– «أخرجْ من هنا، على الفور!»

قلتُ متوسّلاً:

– «أرجوكما، نبيّي ...»

– «أخرجْ من هنا، على الفور!»

– «أرجوكُما ...»

– «أخرج من هنا على الفور!»

– «أرجو ...»

– «أخرج من هنا على الفور!»

– «أر ...»

– «أخرج من هنا على الفور!»

تَنَبَّهْتُ إلى أنني ما زلتُ واقفاً حيثُ (يُقَرْمِزُ) الشيخ الملقّن. أهكذا تطردانني أيها الملكان الموقّران؟ رأيت المشيعين يُهيلون الترابَ على جدّتي بالمساحي والأيدي، حين ارتفع عن مستوى الأرض، على هيئة تلّ صغير مستطيلٍ مستدقّ الحافة. جاء رجلٌ يحملُ دلواً من الماء، راح يرشُّهُ على تُراب القبر، في حين أخذ رجل ثانٍ يضرب التراب ويسوّيه بظهر المسحاة. وجاء رجل ثالث يحمل سعفتين، غرس كلَّ سعفةٍ منهما في طرفٍ من طرَفَي القبْر. أما الرابع، فجاء ببلاطةٍ مربّعة كُتب عليها اسم الفقيدة وتاريخ وفاتها. ووضعها عند الرأس. وهكذا رأيت كلّ شيءٍ: رأيت عنايةً ممتازة بقبر جدّتي، لا أظنّ أنها حظيت بمثلها في حياتها.

مكثْتُ واقفاً على القبر، بعد أن أخذ جمع المشيّعين ينفضُّ تدريجيّاً. سمعت والدي يقول:

– «بعد انتهاء الفاتحة، سنبني القبر.»

كان يمسك بيدي، لأصحبه في طريق العودة. قلت له:

– «اذهبوا أنتم. سألحق بكم فيما بعد.»

تركني لشأني ومضى. عدت إلى نفسي. كان الكفن الأبيض يتلامح لي من وراء التراب. هل انتهى الملكان الموقّران من استجوابك، يا جدّتي؟ هل استطعتِ أن تجيبي عن أسئلتهما بلا فأفأةٍ، أو لجلجةٍ، أو تردّد، كي تهبّ عليك روائح الجنّة بانتظار يوم الحشر؟ لماذا طردتماني، أيها الملكان الموقّران – أنا الطريد من الدنيا والآخرة؟ لا أَمْرَ لي، ولم أخض، بعد، معاركي! عليّ أن أغادر الآن، إلى مجلس الفاتحة؛ ولأكونَ في صفِّ أبي، وأعمامي، وأحفاد جدّتي، كي أستقبل معهم عبارات العزاء؛ وأكونَ حاضراً في المآدب الكبرى التي تقام، على روح الفقيدة، في مساءِ كلِّ عزاء؛ وأكونَ منغمراً في نواح النساء وندمهنّ طوال أيام العزاء ...

فجأةً، وجدتُ الدموعَ تتساقط من عينيّ، مصحوبةً بنهنهاتٍ مقطعةٍ، جافة؛ وبحراً من الكآبة يصعد من القلب وينتشر في الجسد. حين خرجتُ من المقبرة، كان التوتّر قد زال قليلاً عنّي. كان كلُّ شيءٍ هادئاً، في الظلّ، بين الدجى والنهار: القبور المتكاكئة على بعضها، كأنَّ الموتى يتزاحمون في لحودهم على موضع يريحون فيه عظامهم النَّخِرَة؛ أشجار اليوكالبتوس القليلة المتناثرة الطالعةُ من بين القبور بأوراقها الخضر المغبّرة؛ الطريق الذي تحفُّ جانبيه، هو الآخر، أشجار متباعدة. كلّ شيءٍ مستريح صامت. وأنا متى أستريح؟ منذ الطفولة لم يتغيّر شيء في هذا الصمت، عدا المقبرة. كانت كلّما ازدادت اتساعاً، قلّتِ الأشجارُ فيها. خلا الطريقُ من رائحة البشر، إلّا من رائحتي التي لا أعرف لها لوناً أو طعماً. أيكونُ الملكان الموقّران قد طرداني من ظلمة القبر لأني بلا رائحة؟ .. بعد قليل، سأجلس في الفاتحة، وستنهال عليّ الروائح من كلّ أنفٍ وفمٍ ودشداشةٍ وكوفيّةٍ وعِقالٍ وبدلة – من كلّ الأزياءِ والقاماتِ والوجوه؛ ولا بدّ أن تتغلغل الروائحُ عميقاً في مساماتِ جسدي، ثم تخرج، من جديدٍ، مَعَ العرق والأنفاس، معلنةً عن وجودي!! .. أتراني عشت عشرين عاماً وشيقاً بلا رائحة، حتّى قيّض الله لجدّتي أن تموت، لأكتسبها في مجلس الفاتحة؟ .. شيء جميل. رائحة مكتسبة ... في موتٍ قادم يمكن للملكين الموقرين أن يتعرفا عليّ فلا يطرداني!.. وإلى أن يحين الموتُ القادم، ستكون رائحتي المكتسبة قد نفدت، فيطردني الملكان الموقّران مرّة أخرى. وهكذا ... أنجو من الخلاص! كيف، إذن، أتّقي جَسدي، أنا المعلّق بلا رائحة ولا لونٍ ولا طعم؟

لاحت أمامي، من بعيدٍ، شجرة منفردة. كانت متضائلةً، شاحبةً، كئيبة؛ تتمايل فُروعها في التيارات الهوائية بلا صوت. لقد فقدتِ الشجرةُ القدرةَ على النُّطق. وسلّمتْ نفسها طائعةً ذليلةً للتيارات؛ وعليّ أن أسلِّمَ نفسيَ طائعاً لمجلس العزاء، كي أتمايل مع روائح الأزياء من كلّ لون أو عطش، والوجوه من كلّ سحنة، والقامات من كلّ طول ... لقد رَفَضَكَ القبر؛ فهل يستقبلك مجلس العزاء؟

منذ أن وصلت إلى البلدة من القرية، وإلى أن انتهت شعائر الجنازة وانفضَّ المشيّعون، لم تدخل بطني لقمةُ خبز، أو جرعة ماء. ومع ذلك، لم أحسّ بجوع. كنتُ أُحسُّ بنوع من الارتخاء يجعلني أَسْحَلُ قدميّ على التراب كالنَّمِل. لا أحملُ جندلاً أو حديداً؛ بل هيكلٌ ضامرٌ يلتصق عليه الجلدُ بلا حشايا، ويتضاءلُ في أطمارٍ يسمونها قميصاً وبنطلوناً! .. هيكلٌ يُقعقع كأنّه يُريد أن يتفلّت منّي ويتكوّم أمامي، تاركاً جلدي يسير خاوياً رخواً إلى الشجرة المنفردة كي ينام في ظلالها الوارفة بعد أن يتطوى على نفسه. أيّة ظلالٍ هذه؟ ألا ترى السماء الكالحةَ قد ظلّلتِ الأرضَ كلّها، وأعلنت عن نسيانها للنهار؟ استلقيتُ على التراب. وأسندتُ ظهري ورأسي إلى جذع الشجرة، ثم أغمضت عينيّ علّني أدخلُ في النوم اللذيذ. كان تعبُ الجسد، وإرهاقُ القلب يتسربان منّي إلى الخارج، ويتركانني مرتخياً، هادئاً. غير أنّ النوم لم يقترب منّي: ظلّ واقفاً أمامي، أراوده عن نفسه، فيأبى أن يجيب؛ أحثُّه على الاقتراب. فينأى من عينيّ. كانت أجراس رأسي ما تزال تصلصل وتوسوسُ حتى قَضَت على الارتخاء في جسدي، وشدّت إليها الأطرافَ والجذعَ، ثم ألحقت بالقلب تسارعاً في النبض، وكآبةً في الإحساس ... النوم يَطرُدُكَ، هو الآخرُ، من حظيرته، ويُعذّبك ببساطِ الابتعاد. لا فائدة! .. عليك أن تنهضَ وتواصلَ السَّير. لقد التأمَ شملُ الفاتحة: كلّهم في انتظارك؛ ودِلالُ القهوة تدور على المعزّين، يحملُها ولدانٌ غير مخلدين، ويطوفون بها على الشاربين! .. أفرغت مثانتي. ومضيتُ في سبيلي.

كانت مكبّرات الصوت تنقل تِلاوة القرآن الكريم من مجلس الفاتحة إلى الفضاء والبيوت. جلستُ حيثُ جلسَ أبي وأعمامي وأحفاد جدّتي في صدر الخيمة الطويلة المفتوحة الجنبين. جلستُ أرى وأسمع: أرى الداخلين يطرحون السلام. أنهض مع أبي وأعمامي وأحفاد جدّتي لنردّ على السلام بسلامٍ أحسن منه. يذهبون إلى أيٍّ من المقاعد الفارغة. يجلسون. تتصاعد من أحد الأفواه:

«رحم الله من قرأ سورة الفاتحة!». تنبسط الأيدي. تتمتم الشفاه. تمسحُ الأيدي الوجوه: «آمين ...». ثمّ تنهال عليهم: «الله بالخير» من كل حدبٍ وصوب، بتلويحاتٍ من الأيدي، أو باستداراتٍ من الرؤوس. أسمعُ أحاديث الجالسين تتداخل، ويركبُ بعضُها بعضاً؛ تنخفض وترتفع؛ تُقَهْقِهُ وتكتئب - أسمع قرقعة الفناجين في أيدي الولدان غير المخلَّدين، قبل أن تنتقل إلى أيدي الشاربين؛ أسمع الشفاهَ تَتَمَطّقُ، وهي تحتسي القهوة، بصوتٍ مُنفِّر. كُنتُ، بين أن أرى وأن أسمع، أنهض لردِّ السلام صامتاً، وأنهض لاستقبال كلمات العزاء صامتاً، بالمصافحة والتقبيل معاً ... وهكذا بدأت الروائحُ تصل إليَّ تباعاً!

كنت أراقبُ الحركات، وأسمعُ الأصوات، وأعرفُ البقيّة: أعرف أنّ الموت مناسبةٌ ممتازةٌ لتناول فناجين القهوة بلا حساب؛ ولتدخين السجائر وسرقتها خفيةً أو علناً؛ وَلِمَلْءِ البُطون بأكبر كمّيّةٍ من الطعام بالأيدي التي تعشّش الأوساخ تحت أظافرها - أعرف كلّ ذلك. وأعرف أنّ عليّ أن أنهض وأجلس وأنهضَ وأجلسَ. بلا طعام أو قهوةٍ أو سجائر!! .. مسكينةٌ أنتِ، يا جدتي. لقد استطعتِ أن تجمعي كلّ هذه الحشود الداخلة الخارجة، وهم غائبون عنك في ثرثراتهم، مثلما أنت غائبة عنهم في حياتك ومماتك. ما من إشارةٍ تدلّ عليك. الموت مناسبة ممتازة. ضوءٌ شديد. ألمٌ قليل. البقيّة في حياتكم. آخر الأحزان، إن شاء الله!

جلسَ في صف الكراسي التي تقابل الصف الذي أجلس فيه، رجلٌ بَدينٌ، تُطوِّقُ دَشداشَتُهُ بَطناً كالقُبّة. كان وجهُهُ يُقابل وجه أحد أعمامي. قرأ «الفاتحة»، ومسح بيديه وجهَه؛ أخذ نفساً عميقاً وَصَمَتَ؛ ثمّ تثاءبَ فانتقلت عَدْوَى التثاؤب إلى عمّي، وبدأت بينهما الرسائل: يتثاءب هذا فيُجيبُه ذاك. يتثاءبُ ذاك فيجيبُه هذا ... وهكذا دواليك حتّى ألقى كلٌّ منهما رأسه على صدره، وغاب عن الدنيا، تاركاً الفاتحةَ لضجّة المستيقظين.

تنبّه أبي إلى إغفاءة عمّي. لكزه بيده في جنبه. فَقَزَّ مرتبكاً؛ ثم همس أبي في أذن عمي كلمات، جعلته ينهض ويغادر المجلس. ظلّ الرجل الضخم الجثة مستغرقاً في نومه وقد تشابكت يداه حول قبّة بطنه، وتدلّى طرفا كوفيّته من حواليه. لقد عجزت ضجة الفاتحة عن إيقاظه. وفشل مدير القهوة أن يخرجه من نومه بقرع الفناجين أمام وجهه. يا له من إنسان محظوظ! كان نائماً؛ بعيداً عن الحياة والموت! لو تمنحني، أيها النائم، كأساً من الكرى!... كنت أراه وأعرف البقيّة: أعرف أن البطن قد استولى على الرأس؛ وأعرفُ أن قرقرة البطن تغني عن قرقرة الحنجرة، وأعرفُ أن الحجرَ بريءٌ ذو لون واحد؛ وأعرف أن الوجوه فصولٌ في ميزان الحرارة المتقلّب. فمن أنتَ، أيّها النائمُ، حجرٌ أم فَصْلٌ؟ ذهب عمّي وخلّفني مستيقظاً مستعصياً على العدوى. لقد رأيتُ المشهد، وعرفتُ كلّ شيءٍ؛ عرفتُ كيف الْطَخُ وجهي بالضوء الشوكيّ، وأعبرُ الجسر الذي لا نهاية له؛ عرفتُ أنّ النوم حقٌ في مجلس الفاتحة كحق الموت على جدّتي! ... لكنّ النوم يأبى أن يمنحني شيئاً من هذا الحق. أنهض وأجلس، عمّي ينام. الرجل ينام. الضوء الشوكيُّ يتدرب في ساحة وجهي الرحبة. القبر يطردني. النوم يطردني. أيها المستيقظ الأبديّ، يا جَسَدي، متى تنام؟ ...

كنتُ أحسُّ، في كلِّ مرّةٍ أنهض فيها لتسلُّم عزاء المعزّين، أنّ هبّاتٍ شَرِسَةً من روائحهم تلفح أنفي، وتتغلغلُ في جسدي، ثم تستوطن في عظامي. تكاثرت عليه وفيه الروائح، واختلط بعضها ببعض، مُكَوِّنَةً رائحةً جديدةً هي خلاصةُ كل روائح الثوم والبصل والأغنام والدهن وماء الورد والصوف والبرسيم والمسك ومياه الغسيل. أصبح جسمي مخزناً للروائح. وهو على استعدادٍ تامّ لتصدير أية رائحةٍ يطلبها المستوردون من الجنّ والأنس والشياطين والملائكة! فهل يستطيع الملكانَ الموقّران، الموكّلان باستجواب الموتى، أن يَدّعيا، بعد الآن، أني بلا رائحة؟..

وكنتُ أحسُّ، أثناء مصافحة المعزّين، أنّ تيّاراً كهربائياً يتسرّب من أيديهم إلى يدي، ثمّ يدبُّ منها إلى جلدي، كما تدبُّ صفار العقارب الصفر تحت قشرة الأرض الرخوة. كانت آثامهم وخطيئاتهم وأوزارهم التي عصروها في دمائهم، منذ سنّ الرشد، هي التي تتسرّب إليّ مع التيار الكهربائي. وتلطّخُ صفحتي البيضاء، وتكسوها طبقات سوداء من الإثم والخطيئة. أصبحتُ تمثالاً من الفحم في هيئة جسم بشري. روائح وفحم. يخرج المعزّون من الفاتحة متطهّرين من آثامهم ويوكّلون جسمي بها، كيما أُصبح الخاطئَ الأول في هذا العالم! فهل أستطيع بعد ذلك، أن أسير في الأرض بكل هذه الأثقال التي ينوء بها جسدي الضامر؟

صدرت منّي شهقة حادّة، كشهقة من يختنق. احتزّ رأسي وانتفض جسمي. رآني أبي. فقال: «ما بك يا بنيّ؟»

- «لا شيء يا أبي.»

قلتُ ذلك، وَهَبَبْتُ واقفاً. وبسرعةٍ برقيّةٍ غادرت مجلس الفاتحة إلى الفضاء المصبوغ بالأسود. إلى السماءِ الليلية التي لم أتبيّن فيها نجمةً واحدةً. أخذت أركضُ وأركضُ وأركض، حتى خرجتُ من البلدةِ إلى الطريق المؤدي إلى القرية. وقفت قليلاً. فتحت أزرارَ قميصي، ثم بدأتُ أتنشق الهواء عميقاً. أخذت قدمايَ تريان لي في الظلمة وهما تسيران وتبدأ ... وتتّقيان عثرات الطريق. لقد طردني الموت، وطردني النوم. ولم يبقَ لي إلا شيء واحد فقط، عليّ أن أقومَ به مهما قال المتقوّلون: عليّ أن أطردَ الإجازة، وأستعيد سيرة أيامي المعهودة الرتيبة - عليّ أن أعود إلى المدرسة. لا شيء لي غير المدرسة. المدرسة. المدرسة. جرسٌ يدقّ للدخول. جرسٌ يدقّ للخروج. وما من إجازة تستطيع إيقاف دقّ الجرس. لمحتُ بصيص ضوءٍ خافت ينتشر أمامي ناحلاً متقطعاً. تَلَفَّتُ خلفي: رأيت مصباحيْ سيارة قادمة. وقفت في منتصف الطريق الترابي، ورحت ألوّح بيديَ الاثنتين. يقترب المصباحان. يعلو الهدير. يتوقف الضوء.

- «أرجوك، إلى القرية مَعَك!»

رميت نفسي إلى جنب السائق من غير أن أنتظر منه الموافقة. كنت أرى الأضواء تتقدم أمامنا، وتكشف الطريق إلى القرية. كانت الأرض ترجع إلى الوراء في الظلمة، مسرعةً. تركت وجهي يستقبل الريح المشبعة برذاذ التراب، من نافذة السيارة.

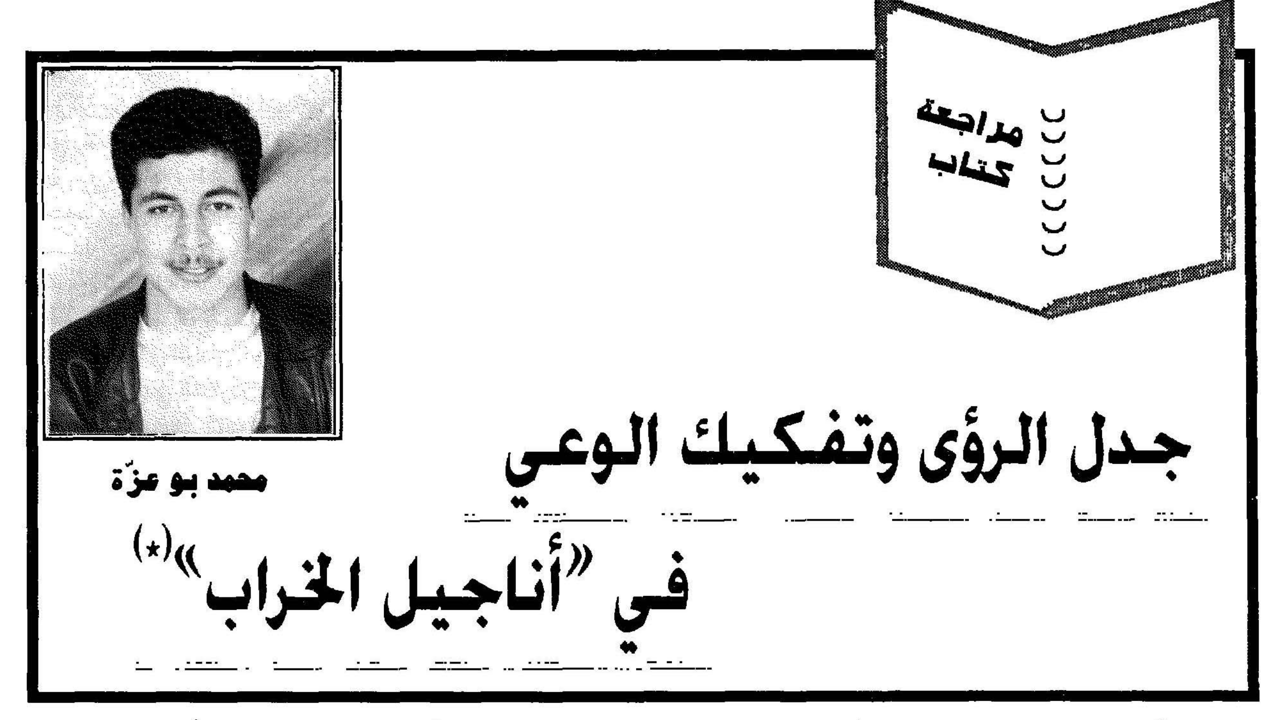
حين وصلنا القرية، شكرت السائق، وتوجهت إلى المدرسة. فتح الحارس الباب. ونظر إليّ مستغرباً في ضوء فانوسه النفطي. قلتُ له: «افتح لي غرفة المدير. أريد أن أنام!»

تلمّست الأريكة الخشبيّة الممتدة إلى يمين المنضدة، واستلقيت عليها. وإن هي إلا لحظات حتى رأيت رجلين يبتسمان ويغيبان من غير أن يقولا شيئاً. في الصباح رآني المدير جالساً في غرفته على الأريكة. فغر فاه متعجباً وقال:

- «ما الذي أتى بك؟ والفاتحة؟»

- «ليس الأمر بيدي. كم بقي من الوقت على الدرس الأول؟»

بغداد



جدل الرؤى وتفكيك الوعي في «أناجيل الخراب»(*)

محمد بو عزّة

تتوزّع رواية **أناجيل الخراب** للكاتب «نوفل نيوف» على تنظيم معماري مبني على تسعة عشر فصلاً.

وقبل أن نشرع في تفكيك بعض آليات الخطاب في الرواية، سيكون من المناسب أن نشير إلى طبيعة القصّة التي ينهض هذا الخطاب بسردها.

تتركّز القصّة في الرواية حول مجموعة من الطلبة الجامعيين، مجمل ملفوظاتهم تدور بحدّة حول السياسة والجسد والمرأة والأدب. وتعكس هذه الملفوظات طموحهم المشتعل إلى التغيير والثورة. غير أنهم يختلفون في رسم استراتيجيات هذا التغيير الذي يقود إلى الحرية والعدالة في ظلّ وطنٍ عربيّ موحّد، إلاّ أنّ بؤرة التحوّل في وعيهم ومعاناتاهم ستنفجر مع هزيمة حزيران.

من هذا المنظور الدلالي، تسعى الرواية إلى تشخيص حالة «الخيبة» بين تشكيلة الأنتلجنسيا متجسّدةً في هذه الفئة من الطلاّب الجامعيين. والشخصيات في **أناجيل الخراب** مهووسة بالفعل، لكنّ هذا الفعل سيكشف عن هشاشته بعد هزيمة حزيران، فترتدّ هذه الشخصيات منهارةً ومحبطةً، تحاول إعادة بناء توازنها داخل المجتمع، وتقديم التبريرات عن هذا الارتداد عن الفعل.

إنّ الخيبة تتمفصل في الرواية إلى مظهرين:

مظهر ذاتي: ويتجلّى في خيبة عاطفية، حيث فشلت شخصيات «خليل الدوري/ فاتنة» و«زكي منان/ لبنى» في تحقيق تجربة الحب واكتماله.

مظهر موضوعي: ويتجلى في خيبة سياسية، أساسها هزيمة حزيران، التي وضعت كلّ شيء على مشرحة السؤال الجذري، بما في ذلك ذوات لاوعي الشخصيات، وكأنّ ماضيها (الفعل الطلابي النضالي والإيمان بالثورة) لم يكن إلاّ حلماً مختلساً.

إنّ مسار الشخصيات الأساسية في الرواية يسير من هزيمة الوعي إلى وعي الهزيمة. غير أن هذا المسار ينتهي بها إلى قبول الواقع رغم تخلّفه وتشرذمه. لذلك قد يرى البعض في هذا القبول بالواقع المنحطّ دليلاً على الإحباط في وجدان الشخصيات ورؤاها. ويظهر هذا الاحباط في سلوكها المرتدّ، وقلقها المستمرّ، وعدم قدرتها على التخلّص من ماضيها الجامعي، وهي تواجه واقعها الجديد، واقعَ ما بعد الهزيمة، تعيد النظر فيه حيناً في جوّ احتفاليّ من قبيل المسامرات الليلية، وتسخر منه حيناً آخر، ثم لا تلبث أن تسلّم به.

ولعلّ هذا الإحباط يظهر في صورته الأكثر إيحاءً وتوتراً في المشهد الأوّل حيث تفتتح الرواية على «خليل الدوري» وهو غارق في اعتراف هذياني، فيتمنى لو كان خصيّاً، كدلالة رمزية مكثّفة على انعدام الفعل: «لو أني كنت خصيّاً تشرين الأوّل، كانون الثاني، تمّوز، حزيران وذا القعدة، عام الفيل..»

هذا الإحباط ترشح به دلالة العنوان **أناجيل الخراب**، ومن ثمّة، فإنّ العنوان بدلالته الإيحائية - هذه - يُستغَلّ كاستباق Prolepse يحيل على عالم الرواية، قبل بداية القصة المحكية.

بنية الشخصيات: التشخيص المزدوج

تتوسّل رواية **أناجيل الخراب** في بناء خطابها الروائي على برنامج سردي متميّز، حيث يتمّ توجيه السرد وبرمجته من زاوية المنولوج الذاتي، ومن زاوية شخصيات مشاركة في مغامرة الحكي. هذه المشاركة الفعلية للشخصيات في تأثيث الفضاء العام للرواية ناتجة عن تورُّطها في نسج خيوط لعبة السرد المتداخلة حدّ الالتباس.

بفعل هذه اللعبة السردية الملتبسة، تكتسي الشخصيةُ في الرواية وضعاً

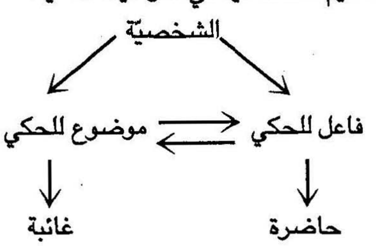
(*) نوفل نيوف: **أناجيل الخراب** (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥).

متميّزاً في التركيب والدلالة. فهي تارة تكون فاعلاً للحكي، بمعنى أنها تمتلك سلطة السرد، وتارةً أخرى تكون موضوعاً للحكي، بمعنى أنها تفتقد هذه السلطة، وتصبح مجرّد كلمات في ملفوظ شخصية أخرى.

إن هذا التحديد للشخصية في مستوى وظائف السرد ينعكس على وضعها داخل البرنامج السردي للرواية. ففي الحالة الأولى، عندما تكون الشخصية فاعلاً للسرد، تحظى بالحضور المحايث داخل بنية المحكي، الشيء الذي يخوّلها إنجازَ عملية السرد بنفسها بعيداً عن أيّ وصاية سردية – لسارد مطلق الحضور والمعرفة. ومنْ ثمّة فإنّ التجاء الشخصية في هذه الحالة الأولى لضمير المتكلّم واختيارها لخطاب المنولوج الذاتي، يبدوان متسقيْن مع البنية العامة للرواية. إضافةً إلى ذلك، فإنّ امتلاك الشخصية للسلطة السرديّة يمنحها قدرةً على تأويل الأحداث وتفسيرها إمّا في شكل تعليق أو حكم أو حكمة أو سخرية، إلى غير ذلك من الإمكانات السردية والأسلوبية التي تساعدها على اتخاذ موقفٍ إزاء عناصر العالم المتخيّل للرواية. إن الشخصية في هذه الحالة تشهد وتعيش ما تحكيه. لذلك يمكننا تأطير علاقة الشخصية بما ترويه، في هذا المستوى، ضمن المحكي الجواني homodiégitique، حيث تُروى القصّة على لسان الشخصية.

أمّا في الحالة الثانية، عندما تكون الشخصية موضوعاً للحكي، فإنّها تفقد وظائفها السردية، إذ تتحوّل إلى مجرّد مدلول فاقد لدالِّه، وحافز يدعو الشخصيةَ الفاعلة للكلام والسرد. لكن هذه الوضعية التحفيزيّة Motivation للشخصية الموضوع تتراجع في حالة الحوار، لأنّها تمتلك دالّها وكينونتها، مَثَلُها في ذلك مَثَلُ الشخصية الفاعلة، وتتدخل في توجيه السرد، فتتحول في المشهد الحواري إلى شخصية فاعلة. وغالباً ما يظهر هذا التحوّل في شكل محكي استرجاعيّ، يستدعي ماضي الشخصيّة. في هذا الإطار غالباً ما يتذكرّ «خليل الدوري» علاقته «بفاتنة» في مسروده الحاضر. ويسمح هذا الانفتاح على الزّمن الماضي للذكريات بأن يطفو على سطح السّرد الحاضر، الأمر الذي يُحدث فجواتٍ ومفارقاتٍ زمنيّة Anachronies في الزّمن الخطّي لوحدات السّرد. إنّ هذا الانتقال من الحاضر إلى الماضي في بناءِ الشخصيّة، إذا كان يهدف إلى الكشف عن كينونة الشخصيّة، فإنّه يختلف من حيث أسلوب بناء الشخصيّة، ووقْع هذا الأسلوب على القارئ. فتقديم الشخصيّة في الماضي من خلال انخراطها في الفعل السّردي، أي تقديمها داخل المحكي، لا يشبه في شيءٍ تقديم الشخصيّة في الحاضر من خلال ملفوظات شخصيّة أخرى.

ويمكننا اختزال هذا الأسلوب في تقديم الشخصيّة في الترسيمة التالية:



لكن ينبغي التنبيه إلى أنّ صفة الحضور والغياب تظلّ نسبيّة. فقد سبق أنْ رأينا أنّ الشخصيّة الموضوع تتحوّل في المشاهد الحواريّة إلى شخصيّة فاعلة، أي أنّها تصبح حاضرة في مسار السرد الحاضر.

ومن زاوية لاوظائفيّة، فإنّ الشخصيّة، حتّى وإن كانت غائبة عن مسار السّرد الحاضر، تؤثّر رغم غيابها في توجيه مسار هذا السّرد، حسب أهمّيّتها وموقعها في البنية الشخوصيّة العامّة للرّواية. ولنأخذ كمثال، شخصيّة «زكي منان»؛ فرغم غيابها، تظلّ حاضرة بقوّة وعنف في محكي «خليل الدوري»، توجّهُ خطابَه وتحدّد سماته الأسلوبيّة والدّلاليّة.

يقول «خليل الدوري»: «لو تابعتُ، هل كان حظّي في ميدان الشّعر أسوأَ من حظّ الآخرين؟ أيُّ هراء! هوذا زكي منان استمرَّ، وما النّتيجة؟ صفر كبير وراء الجدران.. منذ سنوات لم ينشر حرفاً.. من زكي منان هذا؟ صحيح، هو ليس نكرة، لكنّ قيمته ليست بذات بال. يصنع من نفسه ضحيّة، يحمل في قلبه مأساةَ حب - طظ! تفاهات. لكن، نحن أحطناه بهالَة... ممثل، لا حِزْبُهُ قبِلَ به ولا حبيبته رضيت به، ولا رفاقُهُ اعترفوا به... ما الذي أعجبَ فاتنة فيه؟ هدوؤُهُ المصطنع، أم كبرياؤه المطعونة، أم رصانته» (ص: ١١).

إنّ ذات التلفظ في الخطاب هي ذات «خليل الدّوري» بوصفه شخصيّة فاعلة. لكنّ الملاحظ هو أنّ المهيمن على هذا الخطاب الذّاتي «لخليل الدّوري» هو «زكي منان» بوصفه شخصيّةً موضوعاً للحكي. وتظهر هذه الهيمنة - في مستوى أوّلي - من خلال تكرار اسم العلم «زكي منان»، وتكمن قيمةُ هذا التّكرار في كون اسم العلم يحيل على هوية الشخصيّة وكينونتها؛ فأنْ تسمِّي معناه أن تُخرج الشيءَ من المجهول إلى المعلوم، وتميّز هذه الشخصيّة عن تلك. فاسم العلم إذن له دلالة الحضور والإحالة على الهويّة الفرديّة. وتظهر هذه الهيمنة، ثانياً، من خلال تحديد مواصفاتيٍّ لشخصيّة «زكي منان»: انتماؤه للحزب، علاقاته مع رفاقه، خلفيته السيكولوجيّة (الهدوء، الكبرياء، الرّصانة).

إذن، شخصيّة «زكي منان» تهيمن على الملفوظ الذّاتي «لخليل الدّوري» بكافّة أبعادها النفسيّة والاجتماعيّة والعاطفيّة. والأهمّ من هذا المستوى الأوّلي، هو أنّ شخصيّة «زكي منان» تحضر في خطاب «خليل الدّوري» بوصفها صوتاً سرديّاً، يمتلك كوناً معرفيّاً وقيميّاً، يحدّد سلوكه ورؤيته للأشياء. ومن ثمّة فإنّ «خليل الدّوري» يدخل في حوار ضمني مع هذا الصّوت،

ويصل هذا الحوار إلى حدّ إثارة استفزازه في كلمة «طظ». بل إنّ هذا الحوار يعمل على توجيه أسلوب «خليل الدّوري» في خطابه الذّاتي. فالبنية الأسلوبيّة لهذا الخطاب تكثر فيها العلامات الاستفهاميّة، وعلامات التعجب، وعلامات الاستدراك.

من هذه الوجهة الأسلوبيّة لا ينساب هذا الخطاب في جمل طويلة ومتسلسلة، بل ينساب في جمل متقطّعة، لا تكاد تسلّم بموقف أو رأي حتّى تنفيه.

إذن، فالشخصيّة الموضوع قد تكون غائبةً عن مجال السّرد الحاضر، لكنّها تظلّ حاضرةً بصوتها السّرديّ ودورها الوظيفيّ، تفتح وحدات السّرْد على مسارات سرديّةٍ جديدة، وتُسَرْبِلُها بملامح أسلوبيّةٍ خاصّة.

وتزدادا أهميّةُ هذا التحوّل في مواقع الشخصيّات من منظور التلقي. فنحن لسنا أمام وجهات نظر ثابتة لتلقي المحكي، وإنّما أمام تحوّلات في وضعيّات الشخوص، تتيح لنا احتمالاتٍ متعدّدة، بحيث أنّ كل تغيُّرٍ في وضعيّةِ الشّخصيّة (أيْ تحوّلها من فاعل إلى موضوع، والعكس أيضاً) يؤدّي إلى تغيير وجهة نظر تلقّينا للمحكي، وإلى انخراطنا في شبكة من الرّؤى المتقابلة، تجعلنا نتلقّى «الحدث» الواحد من زوايا نَظَرٍ متباينة.

ويقتضي هذا التحوّلُ في وضعيّات الشخصيّات إرساءَ مسافة جماليّة /حواريّة، بين وجهة نظر الشخصيّةِ الموضوع وبين وجهة نظر الشخصيّة الفاعل مَن جهة أولى، وبينها وبين القارئ من جهة ثانية.

ويؤكّد هذا التحوّل، من منظور جماليّة التلقّي، مسافةَ التوتّر المزمعة إقامتها إزاء موسوعة القارئ، لأنّها لا تمنحه فرصة تلقّي المحكي وفق رؤية أحاديّة، بل تستدرجه إلى جدلِ الرّؤى المتقابلة، وتحفّزُهُ على المشاركة في تقطير رؤى النصّ المتباينة، بهدف تشكيل معرفة نصّيّة موضوعيّة هي عصارةُ هذه الرّؤى المتعدّدة.

الرؤية السّرديّة: تعدّديّة الرّؤى

خلصنا في تحليلنا لبنية الشّخصيّات، أنّ أهمّ سمة تميّز هذه البنيةَ وتَسِمُها بالدّيناميّة، تتجلّى في نزوعها إلى تنويع طرائق تلقّينا للشخصيّة، كنتيجةٍ طبيعيّةٍ لنهج أسلوب البناء المزدوج في بناء الشخصيّة. وهذا التنويع في وجهات نظر تلقّينا للشخصيّة، هو ما سنلاحظهُ بشكل جلي في مقاربتنا للرّؤية السّرديّة.

تميل الرّؤيةُ السّرديّة في **أناجيل الخَراب** إلى تكسير نمطيّة السّرد الكلاسيكي القائم على السّرد الطّولي، واعتماد التّداخل في تقديم المحكيّ المتخيّل. فالانتقال من الحاضر إلى الماضي في لحظة رصد الموضوع المبأر (المحكيّ المسرود) يُفضي إلى تغيير فضاء الرّؤية السّرديّة وَزَمنيّتها.

ولمّا كان المحكيّ المتخيّل في الرّواية يتميّز بكونه محكيَّ أقوالٍ، فإنّ «الأحداث» في هذ النمط من السّرد لا تكتسب قيمتها من ذاتها، بل من مدى تأثيراتها على وجدانات الشخصيّات وأفعالها. فإذا كانت هزيمةُ حزيران هي الحدث الذي فجّر وعيَ الشخصيّات وَأزمتها، فإنّ الرّواية تعمل على تغييب هذا الحدث، وذلك بإلغاء كلّ المؤشّرات المرجعيّة التي تحيل عليه. وفي مقابل هذا التغييب للحدث، تقوم الرواية بالإلحاح على آثاره النفسيّة في وعي الشخصيّات.

ونظراً لخصوصيّة المحكيّ في الرواية، باعتباره محكيّ أقوال، فإنّ مادّةَ السّرد هي الذكريات التي يوقظها حاضر الشخصيّات وواقعُها الرّاهن. وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإنّ تقديم تلك المادّة يبتعد عن التسلسل الخطّي، ويخضع للتقاطع في المتاهة والفضاءات والأزمنة. ولعلّ اعتمادَ تقنية المنولوج الداخلي يسمح بهذا التّداخل والتّقاطع: فالشخصيّة في المنولوج الدّاخلي تكون في حالة استغراقٍ مع ذاتها، وتخضع لمنطق التداعي الذي يتّسم بالتقطّع وعدم الانتظام.

إنّ هذا المحكيّ الذكرياتيّ لا ينفرد بتنظيمه وسرده ساردٌ مطلقُ الحضور والمعرفة، بل تشترك في إنجازه شبكةٌ من الشخصيّات تعتمد ضميرَ المتكلّم، وَتَتَنَاوب في عرض المحكيّ، ومن ثمّة تنسج علاقةً حميمة مع هذا المحكيّ الذي لا ينفصل عن مسارها الذّاتيّ، بل هو جزء من ماضيها وأفقها المعرفي والقيمي. لذلك فإنّ سردها لهذا المحكي يُشحن برؤيتها الذّاتيّة، وبنوع من الأسى والحسرة. تعترف شخصيّةُ «خليل الدّوري»، مثلاً، في نبرة حزينة مبطّنة بلوعة الحنين: «أيّامنا تلك، كيف أنساها؟! أحبّها وأكرهها حتّى الغيظ، ليتها لم تكن؟ من كنتُ أكونُ لولاها؟ أنا وليد ذلك الزمن أكثر ممّا أنا وليد أمّي وأبي» (ص: ٣٧، ٣٨).

إنّ تحريك Manipulation السّرد من طرف شبكة من الشخصيّات، يقود - حتماً - إلى تعديد الرّؤى السّرديّة في الرواية. لذلك يمكننا أن نقرّ بأنّ البنية السرديّة في **أناجيل الخراب** تقوم على خطّة دقيقة، تتعمّد جماليّاً وفكريّاً هذا التعدّد في وجهات النّظر، حيث يتمّ تركيزُ المحكيّ في كلّ فعل على شخصيّةٍ روائيّةٍ (أو شخصيّتين) تتولّى إنجازَ السّرد بنفسها. وما يمكن استخلاصُهُ من هذه الخطّة السّرديّة، أنّ استقلال كلّ شخصيّة بفصل من فصول الرواية، يكشف رَغبة «المؤلّف المجرّد» في خلق مسافة بينه وبين تلك الشخصيّة، لتنجز محكيّاً يضمن لها استقلالَ رؤيتها وأصالة صوتها السّردي.

يمكننا، في مستوى أوّلي، تلخيص تجلّيَاتِ الرّؤية السّرديّة في النصّ، في

الجدول التالي:

الفصل	الشخصية الساردة
١	خليل الدوري
٢	خليل الدوري + الراوي الغائب
٣	راضي + فاتنة
٤	خليل الدوري + فاتنة
٥	زكي منان
٦	فاتنة
٧	خليل الدوري
٨	رابحة
٩	راضي + زكي منان

الفصل	الشخصية الساردة
١٠	الراوي الغائب
١١	عبد الكريم
١٢	فاتنة + خليل الدوري
١٣	فاتنة
١٤	خليل الدوري + فاتنة
١٥	خليل الدوري
١٦	خليل الدوري
١٧	خليل الدوري
١٨	خليل الدوري + زكي منان
١٩	فاتنة

إنّ القراءة الأوّليّة لهذا الجدول تمدُّنا بالملاحظات التالية:

١ - تركّز الرّؤية السرديّة في **أناجيل الخراب** على صوت الشخصيّة الروائيّة، وبتعبير أكثر تحديداً - على «الشخصيّة - السّاردة». وذلك راجع إلى كون الشخصيّة الروائيّة تمارس دوراً في العالم المحكيّ. ويترتّب عن ذلك أنّ الشخصيّة، إلى جانب وظيفتها التّشخيصيّة، تنهض بوظيفة السّرد، أي تتقمّص دورَ السّارد. ومعنى هذا أنّ دور الشخصيّة الروائيّة يتمفصل في **أناجيل الخراب** إلى مظهرين: أوّلاً، دور الشخصيّة - الممثّل؛ وثانياً، دور الشخصيّة - السّارد.

٢ - إنّ هذا الدّور المزدوج يمكّن الشخصيّة من تقديم نمط مخصوص من السّرد، يرتكز أساساً على توظيف ضمير المتكلّم من جهة، وتوظيف سردٍ ذكرياتيّ من جهة ثانية.

٣ - نلاحظ أيضاً - أنّ الرّؤية السّرديّة تتغيّر داخل الفصل الواحد، إمّا بتناوب شخصيّتين أو أكثر على السّرد، وإمّا بتحوّل شخصيّة «خليل الدّوري» من سارد متكلّم إلى سارد غائب.

٤ - ونلاحظ - أخيراً - أنّ شخصيّة «خليل الدّوري»، ومقارنة بالشخصيّات الأخرى، تتمتّع بوضع سرديّ مميّز، إذ تهيمن على أكبر مساحة من فضاء السّرد، الأمر الذي يؤدّي إلى مركزتها وعزْلها كشخصيّة مميّزة. ويتمّ هذا العزلُ الوظيفيُّ لشخصيّة «خليل الدّوري» بفعل سلسلة من الإجراءات، تقود إلى تمييزها عن باقي الشخصيّات:

أ - تفرُّدُ شخصيّة «خليل الدّوري» بسرد الفصول (١ - ٧ - ١٠ - ١٥ - ١٦ - ١٧) دون أن تشاركها الشخصيّات الأخرى السّرد في هذه الفصول. ومعنى هذا، أنّ هذا التفرُّد يتمّ على حساب تقليص الوظائف السّرديّة للشخصيّات الأخرى.

ب - تحوُّلُ شخصيّةِ «خليل الدّوري» من سارد متكلّم إلى سارد غائب، وهذا التحوّل يمنحه فرصةَ تقمُّص وظائفِ السّارد العليم بكلّ شيء، أي السّارد المطلق الحضور والمعرفة. يبرّر «خليل الدّوري» هذا التحوّل بقوله: «يتذكّر تفاصيل عجيبة. **إنّي شاهد فقط. لم يعد لي من علاقة الآن.** يتذكّر تفاصيل قدّامكم فانظروها» (ص: ٩٥).

هذا التحوّل - إذن - لا يمكن إلاّ أن يزيد من تثمين رؤية «خليل الدّوري»، على حساب رؤى الشخصيّات الأخرى، رغم ادّعاء «خليل الدّوري» أنّ تحوّلَه من سارد متكلّم إلى سارد غائبٍ سيمنحه فرصةَ الانفصال عن المحكيّ المتخيّل الذي يشارك فيه، والاكتفاء بدور الشهادة والعرض، وهو الدّور الذي لا يتحقّق نصّيّاً؛ ذلك أنّ تذكّر تفاصيل الماضي لا يمكن أن يتمّ بطريقة حياديّة ومتعالية على الزمان والمكان، بل يتمّ انطلاقاً من أفق الحاضر، وانطلاقاً ممّا تبثّه أطيافُ الذكرى وأشجانُها في وعي الشخصيّة، فيختلط هذا التذكّرُ بالرّؤية الذاتيّة في زمن الحاضر.

ج - لحظة الظهور: تشكّل لحظات الظهور بؤراً قويّةً داخل الفعل السّردي، ومن هذه الوجهة، تفتح الروايةُ على شخصيّة «خليل الدّوري»، وتظلّ حاضرة ومستمرّة طوالَ الفصلين الأوّل والثاني. إنّ ظهور «خليل الدّوري» طوال هذين الفصلين هو ظهورٌ وظيفي، يزكّي وضعيّة هذه الشخصيّة، ويمنحها أثراً مميّزاً منذ البداية في ذاكرة القارئ. وكما يقول «فيليب هامون»: «فإن تَدخل شخصيّة ما إلى مسرح الأحداث وحدها، لا يشبه في شيء دخولَ شخصيّة أخرى إلى مسرح الأحداث مرفوقةً بشخصيّة أو بمجموعة من الشخصيّات»(٢).

من خلال هذه الإجراءات يتم عزلُ «خليل الدّوري» وتمييزُهُ عن باقي الشخصيّات. وهذا يعني أنّنا أمام عمليّة انتقاء يقوم بها الخطابُ السّردي. وإذا عرفنا أنّ المؤلّف في علاقته بالسّرد، يقوم بدوْر الخالق للمحكيّ المتخيّل، فإنّ «خليل الدّوري» بالمواصفات التي ذكرناها (أي: بإجراءاتِ تمييزهِ عن باقي الشخصيّات) يمثّل ترميزاً «للمؤلّف المجرّد». ولكن يجب ألاّ نخلط بين مفهوم «المؤلّف المجرّد» و«المؤلّف الواقعي»؛ فإذا كان هذا الأخير يتمتّع بوجود سابق للنصّ باعتباره شخصاً حقيقيّاً، فإنّ «المؤلّف المجرّد» ينتمي إلى العمل الأدبيّ، ويتمتّع بوجود محايث للنصّ، دون أن يكون مشخَّصاً فيه مباشرة، لأنّه يعبّر عن نفسه بشكل استعاري. لذا، فإنّ قولنا بأنّ «خليل الدّوري» ترميز «للمؤلّف المجرّد»، لا ينبغي أن يُفهم منه أنّنا نقيم بينهما مطابقةً بسيطةً وآليّةً، أو أنّنا نجعل من «خليل الدّوري» مجرّدَ ناطقٍ بلسان «المؤلّف المجرّد». وتتأكّد هذه اللاّمطابقةُ بينهما نصّيّاً: فقد تمكّن «المؤلّف المجرّد» من خلق مسافة حواريّة تفصله عن «خليل الدّوري»؛ وتنهض هذه المسافة بينهما بواسطة استراتيجيّة تفتيت وعي «خليل الدّوري» وانقسامه على ذاته، بحيث يبدو شخصيّةً ازدواجيّةً لا تستقرّ على موقف أو فكرة، تشكّك في قناعاتها إلى درجة الإحباط والضعف. فلنستمع إليه يعترف بضعفه: «كيف يختلط الحبّ بالكره؟ كلاّ. باللاّحبّ. كيف أسمّي هذه الحالة؟ لتكن القطيعة الأبديّة

(٢) نقلاً عن د. سعيد بنكراد، **شخصيّات النصّ السّردي** (المغرب: منشورات جامعة المولى اسماعيل، كلّيّة الآداب، مكناس ١٩٩٥) ص: ١٣٨.

هذه المرّة. هل بلغ بي الضّعف والتخبّط حدَّ العجز؟» (ص: ٩).

فإذا كان «خليل الدّوري» عاجزاً عن إيصال فكرة، وعن تكوين رؤية ناجزة لفهم وضعه المضطّرب، فكيف يستطيع أن يعكس ايديولوجيّةَ «المؤلّف المجرّد» بأمانة تامّة؟ وإضافةً إلى آليّة تفتيت الوعي، فإنّ استراتيجيّة «المؤلّف المجرّد» تتدخّل بتقنيّات عدّة لإرساء هذه المسافة الحواريّة، كالسخريّة والمبالغة والتعتيم، وما يرافقها من تداخل في الأصوات واللّغات. من هذا المنظور، ينبغي أن ندرك أنّ الموقف الايديولوجي «للمؤلّف المجرّد»، حتّى في حالة تحدُّث «خليل الدّوري» بلسانه، لا يعكسه إلاّ جزئيّاً وبشكل مشوّش. وكما يقول «جاب لينتفلت»: «ففي رأينا أنّ المؤلّف الضمني لا يمكنه أن يتدخّل بشكل مباشر وصريح في عمله الأدبي كذات متلفّظةٍ، بل يمكنه فقط أن يستتر وراء الخطاب الايديولوجي للسّارد الخيالي»[3].

ورغم الأهمّيّة التي يحظى بها «خليل الدّوري» في خطاب «المؤلّف المجرّد»، بفضل إجراءات تميّزه عن باقي الشخصيّات - الأمر الّذي يخوّله وضعاً معيّنا في فضاء السّرد - فإنّ هذه الهيمنة تظلّ نسبيّة وعُرْضةً لاختراق نبرات الشخصيّات الأخرى وخطاباتها، بفعل توزّع البرنامج السّردي على شبكة من الشخصيّات السّاردة، لا تكتفي بالتّركيز على محكيّها الذّاتي، بل تدخل في حوار مع محكيّ الشخصيّات الأخرى ومن ضمنها محكيّ «خليل الدّوري». ويصل هذا الحوارُ في غالب الأحيان إلى مستوى عال من الحدّة والتوتّر، لذلك فأغلب حوارات الشُّخوص في النصّ تنتهي بعدم التفاهم، والخروج بفكرة موحّدة، وتسودها أساليبُ السخريّة والمفارقة، التي تدفع الطرف المحاوَرَ إلى الاستفزاز والتوتّر. وقد لاحظنا في تحليلنا للملفوظ «خليل الدّوري» في بنية الشخصيّات، كيف أنّ خطابه الذّاتي يظلّ مخترَقاً بالمنظور الغيري لصوت «زكي منان»؛ ويعمل هذا الاختراقُ على نقل خطاب «خليل الدّوري» من مناجاة الذّاتِ إلى محاورة الآخر، وما يصحبه من تداخل في وجهات النظر واللّغات.

إنّ الدّور الوظيفي للحوار في هذا المستوى السّردي هو تقليصُ هيمنة «خليل الدّوري» على فضاء السّرد، وذلك بإقامة توتّرات جدليّة وتقابليّة بين رؤية «خليل الدّوري» ورؤى الشخصيّات الرّئيسيّة في النصّ.

نخلص من هذا التحليل للرّؤية السّرديّة، إلى أنّ تعدُّدَ الرّؤى، من خلال استقلال كلِّ شخصيّة ساردة، - رغم الوضع المميّز «لخليل الدّوري» - يكشف عن الدّور الوظيفي للتبئير Focal-isation، الذي يهدف إلى تنويع صِيغ تقديم المحكيّ، بفعل ارتباط أسلوب التقديمِ بصوت كل شخصيّة وصورتها على حدة، أي ما يشكّل الكينونةَ المميّزَة لكلّ شخصيّة عن الشخصيّات الأخرى.

فإذا كانت رؤية «خليل الدّوري» رؤيةً تساؤليّةً وانتقاديّةً تفضي به إلى السّقوط في شرك الشكّ والعجز، فإنّ رؤية «فاتنة» رغم طابعها التساؤلي والانتكاسي لا تنتهي بها إلى العجز، بل إلى استعادة ذاتها من الضياع، والانفتاح على زمن جديد، هو زمنُ المستقبل. تقول «فاتنة» في آخر سطر من الرّواية: «أفرش قلبي بالنرجس وبقصائد زكي، وأدخلُ فضاء دمشق ليمتضي زمناً [؟] كي أولد من جديد» (ص: ٢٦٢).

وبخلاف «فاتنة» التي تبدو معتدلةً في عواطفها الأنثويّة، فإنّ «رابحة» تبدو النّقيضَ الجماليَّ لها، بوصفها شخصيّة شبقيّة وجسدانيّة، يحصل لها ارتداد حادّ في الوعي، إذ تتحوّل إلى «برجوازيّة صغيرة» (النعت للرّواية) ممزّقة بين ماضيها المضيء - كطالبة مؤمنة بالتغيير والثّورة - وحاضرها المقرف وبسبب هذا التمزّق في الوعي تعاني من حيرة وقلق مستمرّين، يفضيان بها إلى الرّغبة في تحقير الذّات والمازوشيّة.

وتبدو رؤية زوجها «راضي» رؤيةً وثوقيّة لا تؤمن إلاّ بالقوّة، قوّةِ المال، التي تبرّر الوسيلة من أجل الغاية، وهو الدّرس الذي يصرّ على تلقينه لزوجته «رابحة»: «العمر يمرّ بسرعةيا يا رابحة. ما فائدة أن نضيعه في أقفاص المثاليّة والحرمان والكبرياء الفارغة؟ الكبرياء الحقيقيّة هي القوّة! والقوّة هي المال» (ص: ١٥٢).

وفي وسط كلّ هذه الرّؤى، تظلّ رؤية «زكي منان» رؤية متميّزة وساطعة، بوصفها رؤيةَ مثقّف صلبٍ، لا يؤثّر واقعُ الانتهازيّة والوصوليّة في مبادئه، ولا يزعزع إيمانَه العميقَ بالمستقبل الطّموح. ولذلك يبدو استثناءً بين أصدقائه؛ إنّه كما تصفه «فاتنة»: «زكي منان وحده العجيب في هذا المحيط. كأنّه واحد لا يتغيّر في كلّ الأجواء. لا فرق بالنّسبة لسلوكه وكبريائه الباردة، سواء عاشر الأوباش أو المناضلين، يظلّ نفسه» (ص: ١٠٩).

من هنا نفهم الدّلالةَ الرّمزيّة لنهاية الرواية، إذ تنتهي بخطاب «لفاتنة»، تقرّر فيه الدّخول الفعلي إلى فضاء دمشق: «أفرش قلبي بالنّرجس وبقصائد زكي، وأدخل فضاءَ دمشق ليمتضي أمناً كي أولد من جديد...».

ولعلّ هذه الإشارة المكثّفة إلى «زكي منان» في نهاية الرّواية، لم تأت اعتباطاً، بل لها دلالاتٌ إيمائيّةٌ على مستوى الرؤية العامّة للرواية. فإذا كان الجوّ السّوداويّ قد ظلّ متحكّماً في الرواية - يجسّد حالات الإحباط والخيبة في الشخصيّات، - فإنّ انفتاح نهاية الرواية على رؤية «زكي منان» المستقبليّة هو انحياز لهذا المستقبل الطموح.

المنولوج الداخلي: تفكيك الوعي

إنّ رواية **أناجيل الخراب**، بوصفها

(٣) جاب لينتفلت: «مقتضيات النّص السّردي الأدبي» في **طرائق تحليل السّرد الأدبي** (الرباط: منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، ١٩٩٢) ص: ٩٤.

رواية شخصيات، تُعنَى بتشخيص وعي هذه الشخصيات ورصد أهم التحوّلات في مسار هذا الوعي ضمن سيرورة اجتماعيّة عربيّة موسومة بالاضطراب والهزيمة. ومن هنا فإنّها تتخذ من آلية المنولوج الدّاخلي مكوناً سردياً، وإجراءً أسلوبياً.

فالمنولوج الدّاخلي بوصفه مكوناً سردياً، قد طَبَعَ الرّوايةَ بطابع الحواريّة[4] Dialogisme، حيث فسح المجالَ لسيادة محكيّ الأقوال. وفي هذا النمط الخاصّ من الحكي تتراجع الأحداثُ، ولا يعود لها من قيمة سوى ما تكشُفه من انعكاساتٍ على وجدانات الشخصيّات وذهنياتها. لذا تنزع الرواية إلى تغييب هزيمة حزيران، كحدث خارجي، وذلك بقطع كلّ المؤشّرات المرجعيّة التي تحيل عليها، والإلحاح على تشخيص حالة الوعي لدى الشخصيّات، بالتّركيز على المحكيّ الذكرياتيّ، واستقطاب لغة الإيحاء والرّمز والحلم. وكنتيجة لهذا المعمار السّردي، يهيمن على الرواية محكيُّ الأفكار والمحكي السيكولوجي، حيث تكشف الشخصيّةُ دواخلَها النّفسيّةَ أمامنا وبدون وساطة السّارد، ونُوضعُ مباشرةً داخل ذهن الشخصيّة، لنشهد تمزّق وعيها، وما يعتمل داخله من اضطراب وقلق.

إنّ هذا الرّهان على المنولوج الدّاخلي، كمدخل لمحكيّ الأقوال المأخوذ بالجدل والتقابلات بين أنماط الوعي المتعدّدة للشخصيّات، يفضي إلى هيمنة صيغة العرض Représentation على الخطاب الرّوائي، في مقابل تراجع صيغة السّرد Narration. ومن ثمّة تنفتح الرّوايةُ على نسيج الحواريّة المنبثقة من منولوجات الشّخصيّات وحواراتها.

والمنولوج الدّاخلي، بوصفه إجراءً أسلوبيّاً، يطرّزُ ملفوظاتِ الشخصيّات بملامحَ أسلوبيّةٍ مميّزةٍ، تخرجَ بها من دوّامة الخطاب اليقيني والوثوقي - على مستوى الدّلالة - وتقذف بها في متاهة خطاب اللايقين والشكّ والتساؤل. وعلى مستوى اللّغة، يفرض المنولوجُ الدّاخليُّ على خطاب الشخصيّة أنساقاً لغويّةً، وتركيبيّة، تنزاح به عن معياريّة اللّغة؛ ونمثل لذلك، بظواهر التّكرار، وعدم الانتظام في مبنى الجمل، وما ينتج عنه من خرق لمنطق السّببيّة والتسلسل، وانقطاع الإحالة.. إلى غير ذلك من الإمكانات الأسلوبيّة التي تفجّر اللّغة، وتُخْضعها لسياق تلفُّظ الشخصيّة.

ولنقفَ على بعض هذه الظواهر الدلاليّة والأسلوبيّة، نأخذ هذا المقطع المقتطف من منولوج طويل «لخليل الدّوري»: «صحيح أنّني انكفأتُ عن المكابرة والضجيج. فيما استمرّ آخرون، فما المحصّلة؟ أين هم وأين أنا؟ جلطة أو منفى، ضجيج في ضجيج.. إنّما بالكلام وحده لا يحيا الإنسان. مَنْ صاحب الفعل: هم أم أنا؟ إذا كنتُ صاحب منصب فلأنّني الأَجْدَر به فقط.. أوه، يا إلهي! لماذا هذه التّبريرات؟ وأمام من؟ أمام نفسي؟ لقد أدرتُ ظهري يوماً لكلّ هذه الاعتبارات ومضيت. عهدُ الفرسان ولّى. نحن في النصف الثّاني من القرن العشرين، نكاد ندخل رُبْعَهُ الأخير، عصرَ الواقعيّة والعقل..» (ص: ١٤).

إنّ القراءة المتأنّية لهذا المنولوج الدّاخلي، تكشف إحساسَ خليل القويّ والمرهفَ بالآخرين. إنّه يأخذ بعين الاعتبار ردود أفعالهم المحتملة، شأنه في ذلك شأن «الحوار» ويبدو أمامنا كحوار خفي أو حوار ضمني. لكنّ هذا الالتفات للآخرين يحمل طابعاً متوتّراً، يخترق الخطابَ الذّاتي «لخليل الدّوري»، يمزّقه، وينازعه في بنيته الدّلاليّة. ويظهر هذا الأثر (التوتّر) في مدّة انفعال «خليل الدّوري»، وفي القطع المستمرّ والحادّ لكلامه بواسطة التحفُّظات والأسئلة، بحيث يبدو «خليل الدّوري» ملتفتاً في كلّ جملة إلى الآخرين، متوقّعاً منهم ردَّ فعل محتمل. يخاف أن يظنّ الآخرون أنّه غير جدير بمنصبه، ويحاول أن يقضي على مثل هذا الانطباع الذي يمسّه في كيانه وصميم وعيه.

إنّ الدّفاع عن الذّات يشغل - هنا - بوصفه جدلاً خفيّاً أو حواراً مضمَراً مع آخَرَ (الآخرون في النصّ)، يتغلغل في طبقات الوعي السُّفلي الخاصّة بتفكير «خليل الدّوري» ومعاناته. لذا يبدو خطابه الذّاتي مترعاً بنبرات الآخرين. ويترتّب عن ذلك، بنيةُ تركيبيّةٌ ونبريّةٌ حادّةٌ للكلام. إنّ تكرار الجمل الاستفهاميّة يقطع انسيابَ الكلام وتسلسله. وتبدو هذه الجمل الاستفهاميّة غامضة، لأنّها غير موجّهة إلى شخصيّات محدّدة، وبالتالي تنقطع الإحالة في هذه الجمل. كما أنّ هذه الجمل الاستفهاميّة تظلّ معلّقةً، لأنّنا لا نتلقّى جواباً عنها. وتبدو بعضُ الكلمات في سياق هذ البنية الاستفهاميّة للمنولوج وكأنّها مجرّد نشاز («جلطة أو منفى، ضجيج في ضجيج»). إنّ هذه الكلمات تنقذف في الخطاب، كترجمة بدائيّة للوعي. فإذا كان هذا المنولوجُ يفتقد إلى العلاقة السّببيّة بن جُمَلِهِ، فلأنّ هناك منطقاً مختلفاً هو الذي يوجّه أنساقه: إنّه منطق الوعي والشّعور، الذي يتأسّس على التداعي.

ولا يقتصر هذا الحضور المكثّفُ لكلام الآخرين في ملفوظ «خليل الدّوري» على بنية أسلوبه ولغته، بل يحدّد البنيةَ الدّلاليّةَ لهذا الملفوظ، وطريقة تفكيره أيضاً. من هذا المنظور تُعتبر حواراتُ «خليل الدّوري» مع نفسه من أكثر الظواهرِ شُيوعاً في النصّ.

يتوجّه «خليل الدّوري» إلى نفسه، وكأنّه يتوجّه إلى شخصيّة أخرى، ينفصل عن نفسه ويخاطبها: «حقيقيّ أنتَ بينك وبين نفسك، غيرك تكون مع الآخرين.. ازدواجيّة؟ هي طبيعة الحياة. لست زائفاً هناك. بل أنت متفاعلٌ حينئذ بمن وبما حولك. والآن أنت في لحظة حساب.. لأكن صادقاً، إذاً. لماذا الحساب؟ أمام الضمير؟ حسناً. هل من الضمير أن تبقى جائعاً، مأموراً، منطوياً في تلك الغرفة على السّطح؟» (ص: ١٥).

إنّه يحاسب نفسه محاسبة غيريّة، أي بالانفصال عنها، بحيث لا يستطيع أن يتحوّل المنولوج إلى مناجاة غنائيّة مطمئنة وهادئة لنفسه، بل إلى جدلٍ خفيّ وحادّ مع الذّات: يحاورها من مسافة، هي مسافة الآخر، وهو ما ينزع عن الذّات أيّ هالة أو قداسة موهومة.

---

(٤) ننبّه إلى أنّنا نستعمل الحواريّة بمعنى هيمنة المنولوجات لا الحوارات على الحكي، في مقابل تراجع و«غياب» حكي الأحداث، الشّيء الذي يؤدّي إلى هيمنة صيغة العرض. وبالتالي فنحن لا نقصد مفهوم «الحواريّة»، كما حدّده «ميخائيل باختين».



وهكذا يبدو أنّ ملفوظ «خليل الدّوري»، في المثال أعلاه، يتنازعه صوْتان: صوتٌ يحاول أن يستتر على نفسه ويبرّر موقفه؛ وصوتٌ يشكّل انعكاساً لصوت الآخرين، فهو يصادِمُهُ في هذه المحاولة للتستر والتّبرير ويخترق نبرات الصّوت الأوّل، وينسج معه علاقات متبادلة ومعقّدة. ويؤدّي هذا إلى إشاعة التوتّر والتفسّخ في كلام «خليل الدّوري» بحيث يتشظّى كلامُهُ إلى قسمين: كلام بينه وبين نفسه، وكلام بينه وبين الآخرين وهذان الكلامان يتقاطعان في لحظة الحساب، ويفضيان إلى حالة ازدواجيّة حقيقيّة. إنّ هذا التصادم بين الصوتين يعمّق حالةَ الانفصام في شخصيّة «خليل الدّوري»، وهو ما يعطي للتوتّر بعداً وجوديّاً ودراميّاً، سواء على مستوى «الذّات» أو على مستوى العلاقة مع «الآخر».

إذا كنّا قد اقتصرنا على تحليل منولوج «خليل الدّوري»، فإنّ هذا لا يعني أنّه ينفرد بهذه الخاصيّة الحواريّة. ذلك أنّ الشخصيّات الرئيسيّة في النّصّ (فاتنة، زكي منان، رابحة، راضي) تشاركه في هذه الخاصيّة الحواريّة.

وتتجلّى إحدى النتائج المهمّة للمنولوج الحواري، في تفكيك الوعي الذّاتي للشخصيّة(٥)، من خلال هدم / وبناء العلاقات بين الذّات والآخر، والتّركيز على المنعطفات الحاسمة في تشكيل وعيها، وذلك بهدف تحقيق انسجامها الرّمزي.

من هذه الخلفيّة، أي إعادة بناء الذّات، تتجاوزُ الشخصيّات في **أناجيل الخراب** دورها التّشْخيصيّ، وتتحوّل إلى مؤولات لمسارات المحكيّ المتخيّل، بفعل المراجعة المستمرّة لكل مرحلة من مراحل تشكّل وعيها، وما يصحبها من تأويل لهذا المحكي وللعلاقات بين الشخصيّات.

طنجة

(٥) يحلّل «باختين»، باستفاضة، تفكيكَ الوعي الذّاتي للبطل عند «دوستويفسكي»؛ يُراجَع كتابه **شعريّة دوستويفسكي** (الدّار البيضاء: دار توبقال ١٩٨٦) الفصل الخامس.

مراجعة كتاب

الحب الطبقيّ المبتور في ٤ روايات لبنانية(*)

عايدة الجوهري

اخترنا الحب موضوعاً لقراءة ٤ روايات لبنانية مكتوبة باللّغة الفرنسية وصدرت بين ٨٩ و٩٥. وقد اخترنا الحب لأنّه يكشف أنماط علاقة النساء بالرجال وصلتها بالآليات الاجتماعية والايديولوجيات الراهنة: العشائرية، الطائفية، العنف... واخترنا الرواية دون الأنواع الأدبية الأخرى لأنها غالباً ما تتحوّل إلى وثيقة، تكشف فيها خيالاتُ الكاتب وتركيباته الروائية الواقعية عن صيغ للتواصل والمشاركة فتأخذ القائمَ والمألوفَ وتتجاوزهما؛ ولأنها – أي الرواية – تدخل دقائق النفس البشرية بحميمية أكبر من النص الفكري أو البحثي.. فمهما كان دور المتخيّل فيها فهي تعكس أشياء الحياة.

وقد اخترنا نصوصاً مكتوبة بالفرنسية لأنها نصوص لبنانية أوّلاً لا بأسماء كاتبيها فحسب بل بمواضيعها واهتماماتها والتصاقها بالواقع اللبناني أيضاً، ولأن هذه اللّغة والمفاهيم والحساسية التي تحملها تقدّم قراءةً مختلفة وخاصةً للواقع الواحد.

وانتقينا هذه النصوص بالذات لأنّها تتيح دراسةَ واقع الحبّ في أزمنة وبيئات مختلفة. فلئنْ نَقَلَتْ روايتا **الكلام المخلوع** و**خمسون** واقعَ الحبّ من بيئة فقيرة – الأولى سنية وكاثوليكية ريفية، والثانية درزية ريفية وكاثوليكية مدينية – فإنّ روايتي **ذاكرة الأرز** و**رسالة ما بعد الموت** تصوّران الحب في بيئة بورجوازية فرانكفونية متأثّرة بالغرب. والزمن المرويّ يتراوح بين أوائل القرن وسنوات الحرب الأخيرة ما عدا رواية **الكلام المخلوع** التي تروي أحداث ٥٨ وتطلّ على الستّينات الأخيرة.

*

عن أيّ حبّ نتحدّث؟

اخترنا الحبّ بالمعنى المتعارف عليه، لا ذاك الذي تتنازعه شطحاتُ المفكّرين والفلاسفة: إذ حكم افلاطون أنه ضرب من الجنون الإلهي، ودانتي بأنه قوّة كونية كبرى تحرّك الشمس وباقي الأجرام السماوية.. على حين يذهب كاتبٌ مثل بلزاك إلى أن «الحب توافق بين الحاجات الحيوية والمشاعر الوجدانية» وأنه بمثابة «شعر الحواس ومفتاح كل ما هو عظيم في حياة الإنسانية»، وأما بروست وسارتر فقد كانا أقلّ تفاؤلاً إذ قال الأوّل إنّ الحب مجرّد وهم من الأوهام وأننا نطمح عن طريقه إلى امتلاك شخص من الأشخاص.. وآمن الثاني أنّ الحب ضربٌ من العبثية لأنه يردنا في النهاية إلى عزلتنا الأصيلة ولأنه رغبة الاستيلاء على حرية الآخر من حيث هي حرية، مضيفاً أن معنى أن تكون محبوباً هو أنك تريد أن تضع الغير تحت سيطرة إرادتك الخاصة. وأما فرويد فلم ينفِ الحبّ ولكنه جعله تسامياً عن الغريزة الجنسية لا مكملاً أو شرطاً لها.

ولا شك أنّ الحب صورة من صور الوصال الانساني العميقة والمعقّدة، وسوف نعتمد الجانب الايجابي: وهو تبادلٌ شخصي بين الأنا والأنت، واعترافٌ بالقيمة المطلقة للشخصية المحبوبة، وخروج على العزلة والقوقعة الذاتيّتَيْن، وانتصار على الأنانية. وسوف نعتمد الرأي الذي يقول إنّ الحبّ علاقة جسديّة نفسيّة متناغمة.

رسالة ما بعد الموت

انسجاماً مع ما سماه الكاتب عقدة «أوديب الوطنية» التي دفعت اللبنانيين إلى قتل أبيهم لبنان والتعلّق بطوائفهم، يؤدّي تعلّق الراوي الأوديبي بأمّه إلى فتور علاقته بأبيه وإلى اضطراب معظم علاقاته العاطفية. وانسجاماً مع ازدواجية الموقف والانتماء، وعملاً بمقتضيات العقدة الأوديبية يحيا الرواي/ البطل حياتين متوازيتين: واحدة علنية تربطه بفتيات مثقّفات واعيات يطوف بهنّ مقاهي المثقفين كما فعل بسهام التي تبدو علاقته بها ذهنيةً فكريةً بحتة، وأخرى سرّية اقتنى لها «غرسونييرة» في وسط بيروت التجاري يستقبل فيها المومساتِ الأجنبيات كي لا يخون امّه (ص ٧٤)! والعقدة الأوديبية جعلت الجمعَ بين الحبّ والجنس مستحيلاً كما بين الطائفة والوطن. ويخلو حديثه عن سهام من أيّة إشارة جنسية، فيما يُطنِب في وصف البيوت السرّية وخصائصها الشهوانيةِ الحسيّة.

ولم ينج هذا الإنسان الهامشي المستقلّ من الضغوط العائلية التي تحثّه على الزواج والإنجاب.

خمسون

منال فتاة درزية سورية جرّت جسدها المعوّق والمثقل بالمحرّمات الطهرانيّة وبعقد الذنب وجاءت إلى لبنان.

تقوم سياساتُ منال السلوكية على عدم اللمس: تصدّ الراغبين بها رغبَتها بالآخرين بشكل مَرَضيّ هستيري وبقدريّة مطلقة؛ ترفض المعاينات الطبّية التي تعرّضها للمسات الطبيب وهي في أشدّ حالات المرض؛ تصدّ «حسين» بصلف وهمجيّة وتتسبّب بانتحاره؛ وحين أحبت بشغف

(*) نظير حمد: **الكلام المخلوع** (بيروت: دار نوفل، ١٩٩٥)؛ وجوسلين عوّاد: **خمسون** (باريس: البان ميشال، ١٩٩٤)؛ وجاكلين مابكي وفرانسوا بوريل: **ذاكرة الأرز** (باريس: روبير لافون، ١٩٨٩)؛ ودومينيك اده: **رسالة ما بعد الموت** (باريس: غاليمار ١٩٨٩)

الصحافيُّ المسيحي داوود باحثٌ بحبّها له على شريط تسجيل وما إن سلّمته إيّاه حتى اختفت إلى الأبد وعادت إلى جبل الدروز.

حكاية الفتاة الدرزية التي قتلها أخوها لأنها رحلت مع بدوي مازالت حاضرة في ذهنها. وفي موضع آخر تندب أم ماري حظّها لأنّها أنجبت أنثوات بعد أن أحبّت ماري، صديقة منال، رجلاً غرّر بها وتركها. فتعزلها وتنفيها كما المجتمع.

الجسد/ التعويق/ الطهرانية/ الرغبة/ العنف/ الحرب/ مفردات مترادفة.

ذاكرة الأرز

تقوم الرواية كما «لبنان الكبير» على قصّة حبّ فرنسي - لبناني. فرنسوا الذي جاء لبنان أوائل القرن للعمل أحبّ الشابّة اللبنانية «مارت» وأنجب منها أولاداً وأحفاداً شرّدتهم السياسةُ ولوّعهم العنف، والعنف فرز علاقتين مستحيلتين.

- لورين الأميركية الأمّ تقع في حبّ الفدائيّ الفلسطينيّ مروان الذي انتقم لوالديها (ضحايا الخطف الفلسطيني)، تعيش لحظات حب جارف سيريالي الجموح، ولكن استحالة التوفيق بين العمل الثوري والحب تؤول بمروان إلى الموت إذ يتولى رفاقه قتله بعد أن أهمل واجبه الثوري.

- «جان» ابنة فرنسوا الخمسينية المتزوّجة من تاجر سلاح لبناني تعيد اكتشاف جسدها ورغباتها خلال الحرب وبفضلها، وتكتشف إعجابها بالصحافي الفرنكوني «سركيس» وتعانقه غداةَ مقتل شقيقها ألبير حين جاء يعزّيها وهي في قمّة الحزن. ولم يفترقا منذ تلك اللحظة، بل عاشا حبّاً متنقّلاً بين شقّته في القنطاري وشقّتها الباريسية.

وتستكمل جان رحلتها الايروتيكية بعد اغتيال سركيس. فتستعيد حبّها الأوّل مع فارس في شقّة ريفيّة وتهمل كل ارتباطاتها العائلية في جوّ يتّسم بتذمّر الزوج ومباركة الأب «الواقعيّ». «ألبير» الفرنسي - اللبناني يعيش حالة عشق دائم مع زوجته جويس انتهت بخطفهما وقتلهما. وأما «سولانج» الفرنسية التي لم تعرف الحب فهي تعيش كالمومسات لحاجتها للمال.

ذاكرة الأرز رواية الحب المستحيل الجامح الإحادي.

الكلام المخلوع

في **الكلام المخلوع** حيث العشائر تتقاتل وتتطاحن وحيث يستوي المثقفُ والأمّي بإذكاء نار الحقد والعنف، يتكرّس مفهوم الجسد المؤسّسي والشرف البيولوجي. مريم وإبراهيم متحابّان ويتدخّل في ترتيب زواجهما الآباءُ والأعمامُ والجيران. مريم غير مقبولة لا لأنها عادية الجمال فحسب بل لأن اختها جميلة رحلت مع أحدهم «خطيفةً» بعد أنْ حملت منه ولطّخت شرفَ العائلة إلى الأبد.

ولأنّ الحب من الأسرار المقدّسة ومن سنن الآلهة والرسل ومُنْكرٌ خارج إطار الزواج، فإنّ الشبيبة تعيشه بالوكالة... وبالكلام أثناء جلسات السمر: فابراهيم المسيحي يفاخر أمام أصدقائه بمغامراته العاطفية فيُرضي هواياتهم ويثير رغباتهم. هو الوحيد بين أصدقائه الذي عرف جسد امرأة. يروي إحدى مغامراته في مشهد ايروتيكي يحاذي البورنوغرافية ص ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢، ولكن هذه المغامرات غير المأمونة اضطرت ابراهيم للزواج فيما بعد من فتاة كانت قد حملت منه.

للجسد والحب عند أبو غصوب الأب المستبدّ والمتسلّط والمقاتل الشرس وظيفة ديمغرافية «عقارية». فهو يحظر على زوجته التي أنجبت له أحدَ عَشَرَ ذكراً اللّقاء بمخلوق غير القابلة القانونية.

الحب علاقة مستحيلة بين نمر وزوجة أبيه الشابة التي عجز الأب عن إرضائها. هو حب محكوم بالموت: إذْ يموت نمر في إحدى المعارك.

كاترين عمة الراوي، ربّة الأسرة، تستفيد من الاضطراب الأمني لتنزل إلى بيروت وتلتقي بمن ترغب من الرجال.

الحب إذن ثمرة محرّمة مشتهاة ولكنّها سامّة، يُقتل من يجرؤ على قطفها.

خلاصات

الجسد الانثوي مُمَأْسَسٌ -institutionalisé تملكه الجماعة وتشرّع وظيفته وتحدّد أداءه مزوّدةً بالتعاليم الدينية والأعراف، تحمي بها التركيبةَ الأبويةَ القائمةَ على سلطة الرجل وامتلاكه جسدَ المرأة. وتقوم سياسةُ الجماعة المالكة على تحصين عذرية الفتاة حتى تلقى مَنْ يخطب ودّها، وعلى عدم المسّ بمؤسّسة الزواج حفاظاً على النظام الاجتماعي وضبطاً للنسل والملكية.

وبمعنى ما فإنّ جسد الرجل هو أيضاً مُمَأْسَسٌ، منوط به تأسيس أسرةٍ ولكنه معفيّ من العذرية. وفي **رسالة ما بعد الموت** يحرّض البطل على الزواج والإنجاب ويجبَر إبراهيم على الزواج ممّن أخصب خلال إحدى مغامراته. ولحماية مؤسسة الزواج ومراعاةً لخواطر الرجل تُطْلق يداه خارجها وتُترك له حريةُ معاشرة المومسات؛ والنصوص الأربعة التي قرأنا تشير إلى وجودهنّ وبقسوة، ولكن وحده فرنسوا يتعاطف معهنّ ويحاول حمايتهنّ من القصف.

وأياً كانت البداية، فإنّ تقييد المجتمع للمرأة يحدّ من حرية الرجل ويجعل حياته العاطفيّة غيرَ حرّةٍ وسلوكَه العشقيّ مبتوراً لأنه يتعامل مع امرأة لا تملك ذاتها.

وفي السياق نفسه تحتاج صيانةُ الجسد المُمَأْسَس إلى حملة شرسة في سبيل الطهرانية، معَزّزةً بمفهومي الخطيئة والعيب وبمبّررات جريمة الشرف... وإنْ كانت **ذاكرة الأرز** هي الوحيدة التي خلتْ من ذكر هذا الطقس الاجتماعي.

هذه الطهرانية التي تقيّد الأُنثى وتؤذي الذكر تبرّر العلاقات السريّة عند المتزوّجين وغير المتزوّجين. فـ«جان» تلتقي بسركيس في شقّة سرية، وابراهيم يصطاد زبونات شقيقاته ويضاجعهن في الخفاء، والرواي في **رسالة ما بعد الموت** يستقبل المومسات في شقّة سريّة وسط العاصمة؛ وحين كان صبياً صغيراً كان يمارس الممنوع تحت الأغطية، متحايلاً على عظات مربيه اليسوعيين بممارسة طقس الاعتراف.

وحين يضيق الفقير ذرعاً برغباته الطبيعية تستميله العلاقاتُ السحاقية. وهكذا تقاوم منال إغراءَ جسد ماري الرخامي الممدّد على السرير. وفيما تترافق العلاقاتُ اللاشرعيةُ المتفلّتة من قوانين الجسد المُمَأْسَس في البيئات الفقيرة سواء أكانتْ مدينية أم ريفية، درزية أم سنيّة، مسيحيّة أم شيعيّة مع الإحساس بالذنب أو بالتهديد والوعيد، ينتفي هذا الإحساس لدى الطبقات المثقفة البورجوازية ذات النهج الفرنكفوني: فلا تستفزّ فرنسوا العلاقات الحرّة ما دامتْ مصدرَ فرح ولذّة؛ ويبارك

عشق «جان» لسركيس ولورين لمروان وندى لشاب فرنسي؛ كما أنّ جان وابنتها ندى كانتا تستقبلان عشيقيْهما في شقّتهما الباريسية برحابة واطمئنان؛ ولا يحسّ بطل دومينيك إدّه بالذنب تجاه تنوّع علاقاته. وهذا يفضي إلى القول إنّ البورجوازية الليبرالية تعيد النظر في تكريس الجسد المُمَأْسَس بما يتلاءم ومصالحها.

وفيما تتحايل البورجوازية وتتملّص من كوابت الجسد المُمَأْسَس ومقتضيات الطهرانية، يكتفي الشبابُ في مجتمع الفقراء بالاستماع إلى مغامرات أحدهم ومشاهداته. وهكذا يعزّ الحب ويندر في مناخ أبويّ ذكوريّ فقير، فيما تحياه الطبقاتُ، ولاسيما المثقفة، بتشنج أقلّ بكثير.

- العلاقات العاطفية، زواجاً أم عشقاً أم حرماناً، منسوجة على شاكلة الوطن القائم على ازدواجية الانتماء غرباً وشرقاً وعلى التكاذب الطائفي والتفاوت الطبقي.

- العنف يؤجّج الرغبةَ عند جميع الشخوص ويهدّدها: فسركيس، ومروان، ونمر، وجوليس، وألبير يموتون قتلاً؛ وفي موتهم إشارة إلى الحب الصعب.

- الحب درع تقي من العنف: فجان، وندى، وسركيس، ولورين ومروان، ومنال، يهربون من العنف إلى الحب.

يتبيّن ممّا سبق أنّ الحبّ مرتَهَنٌ غالباً لاعتمادات خارجة عنه. فهو مسخّر لخدمة مؤسسات: الزواج، والعائلة، والأولاد، والملكية، والطائفة، والحزب، معزّزةً بالقوانين المذهبية والمدنية. ويتبيّن أنّ بعض الشرائح الاجتماعية تخضع للكوابت، فيما تنفلت أخرى من ضغوطاته المؤسساتية. ويتّضح أيضاً أنّ مقاومة العنف تحتاج إلى مزيد من الحب، وأنّ العنف العسكري يفضح الخلل العلائقي بين الرجال والنساء ويعطّل التفاهم ويهدّد الحب. ويتبدّى لنا أيضاً أنّ الحب العميق الذي يملأ العقلَ والوجدانَ والحواسَ شبهُ غائب، لأن الحبّ - على الأرجح - يحتاج إلى «أنا» متماسكةٍ وإلى صورة إيجابية عن الذات تسمح للمرء بتقدير ذاته ومحبتها من أجل تقدير الآخرين ومحبتهم. وإذا كانت هذه الصورة مهدّدة بفعل حصار الجسد والقهر والفقر والحرب فإنّ الحب يغدو من عجائب الدنيا.

وثائق وثائق وثائق

هاني الراهب

آخر المعارك الخاسرة

ضجة التطبيع الثقافي مع إسرائيل

ننشر فيما يلي مقالة هاني الرّاهب التي نشرها في مجلّة العربي (مارس/آذار ١٩٩٥) وكانت وراء مقالة نبيل سليمان «جنون السّلام» المنشورة في هذا العدد (الآداب)

من أولى حروبنا مع إسرائيل وحتّى آخرها كانت اللّغة العربيّة من بين أبسل المقاتلين وأكثرهم نشاطاً. والآن وقد صمت الرّصاص إلاّ قليلاً، وتستعد «البواريد» للعودة إلي مهاجعها، تمضي لغتنا قدماً في خوض معركة سادسة ضدّ التّطبيع الثّقافي مع كيان وَصَفَهُ حتّى مُؤيّدو التّطبيع بأنّه دولة عنصريّة قامت على القوّة. ويبدو أنّها معركة بالفعل، بالنّسبة لمؤيّدي التطبيع الثّقافي ومعارضيه على حدّ سواء. فالّذي يرى مآلاً إيجابيّاً للتطبيع، يعتقد أنّ ثمّة نضالاً حقيقيّاً يجب أن نخوضه لنصل إلى حالة طبيعيّة من التبادل الثّقافي مع إسرائيل. والذي يرفض، يقرن رفضه بالدّعوة إلى نضال حقيقي لمنع هذا الشرّ، هذا العار، أو بالأحرى: لمنع هذه الهزيمة على آخر الجبهات.

من هنا وهناك تنبري الأقلام وتعلو الأصوات. ولدى كلا الجانبيْن حشودٌ مهيبة من الكلمات والجمل والفقرات والمقالات والخطب ومجهرات الصّوت. فاللّغة العربيّة لم تخذل يوماً مريديها ومحترفيها. غير أنّ حقيقة بسيطة تبرز وتسطع من بين تلك الحشود، ولا يبدو أنّ أحداً يعيرها اهتماماً: إنّها حقيقة الموقف الانفعالي الكامن وراء كلا الموقفين، حقيقة أنّ كلاً منهما هو في جوهره ردّ فعل على صيرورة تاريخيّة، وليس صانعاً لهذه الصّيرورة.

قبل نيّف وعشرين عاماً، ظهرت الترجمة الكاملة لرواية يائيل دايان، التي عنوانها **غبار**. وفي الفترة نفسها التقيتُ محمود درويش في دمشق. كان الشّاعر الفلسطيني المجيد واضحاً وقاطعاً في رفضه لتلك الترجمة، ولكلّ ترجمة أخرى لأيّ نتاج ثقافي أفرزته الحركة الصهيونيّة. وكان مبرّره لذلك الرّفض خوفه على القارئ العربي من أن تجرفه الثّقافة الصّهيونيّة بأوربيّتها، وتماسكها، وقوّة حجّتها، وهو الذي أبقته مؤسّسات الحكم العربيّة في ظلمة معرفيّة دامسة إزاء الفكر الصهيوني والتّاريخ الصهيوني والثّقافة الصّهيونيّة.

ما أشبه اليوم بالبارحة.

منذ قيام الجامعة العربيّة، كانت ثمّة ضرورة تاريخيّة و«أمنيّة» تجب مواجهتها. إنّها تتجلّى ببساطة فيما جاء في الأثر: «من تعلّم لغة قوم أمِنَ شرّهم». غير أنّنا ونحن لم نكن نملك يومها الفعلَ، لم نقم بشيء سوى ردّ الفعل: إسقاط الثّقافة الصهيونيّة من الحسبان. صارت إسرائيل دولةً بحسب الشرعيّة العالمية، ورفضنا نحن إعطاءَ الكلمة تأشيرةَ دخول إلى محراب اللّغة العربيّة. قامت إسرائيل بترجمة أهمّ الآثار الإبداعيّة والثقافيّة العربيّة إلى لغتها، وقمنا نحن بطرد الثقافة الصهيونيّة من الذّاكرة. ومنذ ذلك الحين، والصّراعُ العربيُّ الصهيونيُّ، على الصّعيد الثّقافي على الأقلّ، يقوم وفق معادلة ظلاميّة فكهة: الفعل لإسرائيل، وردّ الفعل للعرب.

السّؤال الكبير هو: ما كان حدث لو بدأنا نعرف [إسرائيل] منذ ١٩٤٥؟ إنّ التّاريخ ليس حدّاً فاصلاً بالطّبع، فواقع الدّولة الصهيونيّة كان قد بدأ منذ ١٩٢٨، عندما أسّس بن غوريون «حكومة ظل» باسم الوكالة اليهوديّة. سوى أنّنا، وتجنّباً للاعتساف، نبدأ بنهاية الحرب العالميّة الثانية، وبقيام الجامعة العربيّة. بمعنى آخر، نبدأ بالفترة التي صار العرب فيها «أحراراً».

وبتعبير أجرأ: لماذا لم يبدأ التّطبيع منذ عام ١٩٤٥؟ لماذا لم يخطر على بالنا أن نعرف إسرائيل عندما كانت تلك المعرفة جزءاً من مسألة دخولنا التاريخ أو خروجنا منه، مسألة حياة تاريخيّة أو موت تاريخي؟ ولماذا خطر على بالنا الآن، بعد أن انهزم طرفا الصّراع، العربي والإسرائيلي، وربحتْ أمريكا حروبها الخمس؟

تخصيصاً: لماذا لم تظهر مويجة خافقة واحدة على بحيرة الثقافة العربيّة، يوم ظهرت **غبار** بالعربيّة، وهي رواية تقول لجميع الّذين يهمهم أن يقرأوا: إنّ المشروع الصهيوني يفضي بالضّرورة إلى الموت الرّوحي والعاطفي لأصحابه؟ إنّ مؤلّفة الرّواية ليست فقط إسرائيليّة، وإنّما هي ابنة موشي ديان، أحد أعتى أعمدة الصهيونيّة عبر تاريخها. والرّواية ليست نشازاً في أعمال يائيل دايان فهي الثانية في ثلاثيّة متميّزة تتناول نازع الموت المتوارث في الذّات اليهوديّة /الصهيونيّة عبر التّاريخ.

وبعدئذ أنشئت المنظّمةُ العربيّة للثقافة والتربية والعلوم، فلم يكن لديها ما تفعله إزاء الثقافة الصّهيونيّة طوال أربعين عاماً. والآن ينبثق فجأة هَمٌّ يقضُ مضاجع

الدوائر الثقافيّة العربيّة اسمه: التّطبيع الثقافي مع إسرائيل، فلا نعلم حتّى «ردّة الفعل» لدى تلك المنظّمة.

لاحظوا هذه الكلمة المخاتلة: تطبيع! إنّها تعني إقامة علاقة طبيعيّة (وليس «العودة» إلى وضع طبيعي، كما أشار لطفي الخولي)، في ظروف مازالت تفتقر إلى أيّة خاصيّة طبيعيّة. بمعنى آخر: إنّنا مدعوون إلى إقامة «صداقة» ثقافيّة، إلى إقامة حوار بنّاء نصل بموجبه إلى اتّفاق سلام ثقافي معها، مثلما نحن موشكون على الوصول إلى سلام عسكري وسياسيّ.

مسيرة التّيه في العتمة لم تتغيّر. بالأمس قالت لنا اللّغة العربيّة إنّ إسرائيل عدوّتنا، فرفضناها شعوراً وعقلاً وفكراً وإنتاجاً ثقافيّاً، واليوم تقول لنا اللّغة العربيّة إنّ السّلام سيحلّ في ربوع الشّرق العربي، فنهرع لتطبيع العقول تارة، أو نستمرّ في القطيعة تارة أخرى. وطوال هذه الحقبة، كنا ولانزال أسرى رد الفعل. عندما كان محرّماً على أدبيّاتنا وإعلامنا إيرادُ اسم إسرائيل إلاّ ضمن هلالات تشير إلى لاحقيقيّتِها، كان محرّماً علينا أن نعرف شيئاً عن ذلك «الكيان» وتلك الحركة. وعندما أمسى السّلام قاب قوسين أو أدنى، وظهرت عبارة «التّطبيع الثّقافي»، تراءى لنا أنّنا مدعوّون لإقامة سوق عكاظ في تل أبيب.

لم يخطر لنا أنّنا مدعوّون لأن نعرف إسرائيل، ببساطة. والسّبب العميق الكامن وراء هذا الرّفض التلقائي الرّاهن لضرورة معرفيّة هو مجموعة مفاهيم مغلوطة بالغة الجدّيّة.

أولى هذه الأغاليط القول بأنّ جوهر الصّراع في الشّرق العربي إنّما هو الصّراع القائم بين العروبة والصّهيونيّة. إنّ أربعة وعشرين قرناً من علاقات السّيف والنّار بين الشّمال والجنوب (بدءاً بفتوحات الإسكندر المقدوني) تُختزل في شبه جملة: الصّراع العربي الصّهيوني. فكأنّ تاريخاً من الصّراع غير منقطع البتّة، تاريخاً أخذ في العصر الرّاهن شكل اقتتال بين المصالح الشماليّة والنّهضة العربيّة، قد توقّف، وجلس على مقاعد المتفرّجين، مفسحاً المجال للصّراع العربي الصّهيوني. بينما الأمر ببساطة هو أنّ الصّراع العربي الصّهيوني انفجر عندما أرادته المصالحُ الشماليّة أن ينفجر (بغية وأد النّهضة العربيّة وتأمين تلك المصالح) وقد انتهى هذا الصّراع لأنّ تلك المصالح أرادته أن ينقلب إلى حمامات بيضاء.

ومادمنا لم نخش يوماً معرفة الثّقافات الإنجليزيّة والفرنسيّة.. انتهاء بالأمريكيّة – وهي التي بدأ مشروعها الاستعماري لوطننا منذ القرن السّابع عشر – مادمنا لم ننقطع عن ترجمتها إلى العربيّة، وعن تحصيل شهادات الدكتوراه من جامعاتها، ومادمنا لم ننقطع عن التّفاعل معها سلباً أو إيجاباً، فما الذي يمنعنا من معرفة أحد فروعها، والتعامل معه، ونعني الثّقافة الصهيونيّة؟

الجواب، في تقديري، موجود خلف ردّة فعل الشاعر محمود درويش على ترجمة يائيل دايان إلى العربيّة. وهو أغلوطة عقلنا الثّقافي الثانية: رفض الآخر. ولا أظنّنا بحاجة إلى استعادة المصادرات التي حفل بها تاريخُنا الثّقافي السياسي، والتي عانت منها أجسادُ أصحاب العقول المختلفة. فالآخر هو دائماً عدوٌّ ممكن لا صديق محتمل، والرأي الآخر هو دائماً إلغاءٌ لرأينا وليس إكمالاً له من منظور ثان. ثقافتنا هي ثقافة الواحد لا المتعدّد، المفرد الذي لا مشارك له، الذي إمّا هو وإمّا العالم، الذي يطفح منه حسٌّ بالتّهديد، بانعدام الأمن، عندما لا يتطابق الآخرُ معه. وإنّنا ليضطرم فينا أحياناً حسٌّ بالدّونيّة وخوفٌ من الذلّ أمام الاحتمال بأنّنا قد نكون على خطإ. وهو احتمال لا نستطيع الوعي به إلاّ عندما يبرز في وجهنا الآخرُ المختلف عنّا. فإذا لم يبرز هذا الآخر، نعمنا بوهمنا السّعيد أنّنا على صواب. نرجسيّتنا المتأصّلة تخاف أن تعرف ذات يوم أنّها أخطأت في هذه الفكرة، أو هذا الموقف، أو هذا الشعور، أو هذه العبارة. فالخطأ يعني الصّغار، يعني العار.

ولكيْلا نخطئ يتعيّن علينا أن نرتّب الحياة في أنساق صارمة لا يمكن اختراقها، وأن نفرضها على كلّ وعي فرديّ باسم القداسة. وتلك هي الأغلوطة الثالثة في وجداننا الثّقافي. لنتفحّص القصيدة التّقليديّة من هذا المنظور، ونتساءل: لماذا الإصرار على نسق شعري واحد عمره ألفا سنة؟ إنّه إصرار على حماية أنفسنا من الخطإ، بواسطة انصياعنا المطلق لأنساق لن نقبل أن نجد فيها خطأً، أو أن يوجد غيرها أو بديل لها. أمّا المغايرة، والمغامرة، والمغادرة، والاكتشاف، والإقرار بالآخر، ورؤية العالم عبر الاحتمالات وليس عبر المطلقات، فهذه كلها سيرورات تهديد لعالم سكوني يمنحنا الأمان، والرّضا عن الذّات، والتعالي على البشريّة.

قد يكون هذا هو منبع الموقف السحري لدى بعض المثقّفين العرب من التّطبيع الثّقافي مع إسرائيل. وهو موقف يشكّل الأغلوطة الرّابعة في وعينا الثقافي. ويمكن للمرء أن يتخيّل بسهولة تلك القشعريرة التي أصابتْ أدمغةَ البعض وهم يسمعون لأوّل مرّة عبارة «التّطبيع الثّقافي»! إنّها قشعريرة طبيعيّة ومفهومة بالنّسبة لأناس كانوا على الدّوام في موقع ردّة الفعل لا الفعل. خلال نصف قرن كانت أدمغتنا تُغْسَلُ باستمرار من كل موقف موضوعي تجاه إسرائيل، ومن المعرفة الموضوعيّة بها. ولطالما ارتددنا عن الاقتراب الفكري منها، مثلما نرتدّ عن فسقيّة الماء في البيت العربي خوفاً من أن ينفلت الشيطانُ من تحت البلاطة ويهبط داخل جمجمتنا.

إنّ أسهل السبل لرفض التطبيع الثّقافي مع إسرائيل هو دمغُ الحركة الصهيونيّة بالعقم الثقافي. ولعلّ هذا ما جعل مسرحيّاً مرموقاً ومثقّفاً بارزاً مثل سعد الدّين وهبة يتساءل بازدراء تساؤلاً مفاده: أيّة ثقافة تمتلكها إسرائيل يمكن للمرء أن يجد فيها مبرّراً للتّطبيع الثّقافي؟

في الحقيقة سيكون صعباً على عربيّ صالح أن يتصوّرَ نفسه في أيّة حالة من حالات التّطبيع مع إسرائيل. إنّ تراكم العداء والأذى قد خلق وشماً من الكراهية والنّفور. ثمّة صور يرجى بها التّطبيع، وتبدو عصيّة تماماً، إن لم تكن متأبية، على التقبّل. إذ كيف مثلاً يمكن لامرئ أن يتجوّل في شوارع تل أبيب، محاولاً التقاط إنسانيّة ما يتواصل معها؟ إنّ هذه المدينة الإسرائيليّة قد ابتلعتْ مدينةً كنعانيّة معروفة منذ اثنين وأربعين قرناً، اسمها

يافا. وكيف للمرء أن يتحوّل في أيّ مكان فلا يتذكّر العنفَ وسفكَ الدّماء والحرائق والهجرة؟

تلك مشاعر حقيقيّة، خالية تماماً من أيّ اصطناع. غير أنها لا تعني أنّه ليس لدى الإسرائيليين ثقافة. إذا تفادينا كيْلَ الاتّهامات والإدانات، سيمكننا أن نتذكّر أنّ روائيّاً صهيونيّاً، هو شموئيل عجنون، قد مُنح جائزة نوبل للآداب قبل نيف وعشرين سنة من حصول نجيب محفوظ عليها. وإذا كنّا نعلي بيارق الفخر والسّعادة لأنّ أديباً عربيّاً نال تلك الجائزة، فليس لنا حقّ في التّشكيك بجدارتها ورفْعَتِها يوم نالها عجنون.

ليس هذا كلّ شيء، بالطّبع. فالحركة الصهيونيّة قد حقّقتْ إنجازاً فريداً من نوعه في التّاريخ الثّقافي للشعوب. ذلك هو إحياء لغة كان اليهود قد تعلّموها من الكنعانيين في الألف الثاني قبل الميلاد. لقد اندثرتْ تلك اللّغة قبيل ميلاد السيّد المسيح (الذي تكلّم السريانيّة)، وظلّت مندثرة إلاّ في بعض صلوات الكنيس، على نحو ما هو معروف بالنّسبة للّغة اللاّتينيّة في الكنائس. لكنّ الحركة الصهيونيّة، يوم بدأت مشروعها الاستيطاني الكيبوتزي في فلسطين، بدأت معه مشروعها لإحياء تلك اللّغة المعروفة عالميّاً باسم العبريّة، وكان ذلك في بداية العقد الثاني من هذا القرن.

الآن، ونحن في العقد الأخير من القرن العشرين، كيف نرى الأمر من منظور «الصّراع العربي العبري» (إذا جاز لنا مزيد من صولات اللّغة العربيّة)؟ وكيف تتأكّد جدارة الثّقافتين، إحداهما تجاه الأخرى؟ لانهاية هناك للانهيار التّدريجي الحزين للّغة العربيّة. سنقول مثلاً إنّ التّعليم الجامعي العربي، في غالبيّته السّاحقة، يتكئ على العاميّة ويختزل الفصحى. تصوّروا وطناً تُقدَّم فيه المعرفة والعلم بلهجات عاميّة، حتّى إذا اضطر الأستاذ الجامعي إلى مفردة من مفردات العلم والمعرفة نطقها بالإنجليزيّة. وتصوّروا وطناً تلجأ الأكثريّةُ السّاحقة من نخبته إلى إلحاق أبنائها بالمدارس الانجليزيّة أو الفرنسيّة، تاركين اللّغة العربيّة لتلاقي أجلها المحتوم.

هل هناك داع لأن نقول إنّ ثمّة أدباء إسرائيليين مرموقين؟ نحن لسنا بصدد التّمثيل بليون يوريس أو جينمر متشنر، اللّذين أمركا البطل الصهيوني لأنّهما ببساطة ينتميان إلى الثّقافة الأمريكيّة. ولكن ماذا نقول عن عاموس عوز، مثلاً؟ ألسنا مطالبين بقراءة رواياته التي أقامت الكنيست وأقعدته بسبب موقفها من المشروع الصهيوني؟ وماذا بشأن عاموس إيلون، الذي أرّخ للحركة الصهيونيّة، وأفرد في كتابه فصلاً عن العرب الفلسطينيين عنوانه «أبرياء في وطنهم»؟ إنّه نموذج ساطع عن الآخر، الذي ينطلق من مكان آخر، بمفهوم آخر، ومحاجة أخرى.

ثمّة نقطتان وثيقتا الارتباط بهذا الجانب من إشكاليّة التّطبيع الثقافي مع إسرائيل. فأن ندعو إلى معرفة الثّقافة الصهيونيّة معرفة دقيقة لا يعني وعداً بأنّنا سنجد جلّ هذه الثّقافة معترفاً بالحقّ التّاريخي والثّابت لنا في أرض فلسطين. إن في تلك الثقافة أصواتاً لا تقلّ غطرسة وتعصّباً عن دعوة عربيّة قديمة إلى إلقاء إسرائيل في البحر. والنّقطة الثانية هي أنّ الدّعوة إلى معرفة طبيعيّة بالنتاج الأدبي والعلمي للحركة الصّهيونيّة لا يمكن أن تعني تخلّياً عن المنطلقات والمكونات الأساسيّة لثقافتنا العربيّة. إذا كنّا نؤمن بثقافتنا القوميّة، فلا ينبغي لنا أن نخشى الاحتكاك بثقافة أخرى. وإذا لم نكن، فذلك بحدّ ذاته سبب كاف لأن نبحث لأنفسنا عن ثقافة نستفيد منها. وإنّ أمّة تتنكّر لثقافتها، وتعجز في الوقت نفسه عن إبداع ثقافة جديدة أصيلة، ليست في الحقيقة جديرة بكلّ هذا العناء.

في إسرائيل ثلاثة ملايين إنسان يعيشون في ذلك الحيّز الفاصل بين قارتي الوطن العربي. نحن بالكاد نعرف عنهم شيئاً. لقد اغتصبوا أرضنا. وكانوا الأداة القاهرة التي ساهمت في إحباط مشروعنا القومي النهضوي. لكنّنا يجب أن نكفّ عن النّظر إليهم بمنظار الموقف السحري المتوارث، وكأنّهم كيان فضائي هبط علينا من خارج التّاريخ. كيف يعيش هؤلاء؟ كيف يعملون؟ كيف يحبّون؟ بماذا يفكّرون؟ كيف يمضون نهاية الأسبوع؟ لقد جاء في «تقرير العلم العالمي» الذي أصدرته اليونيسكو عام ١٩٩٤ أنّ في إسرائيل عشرين ألف عالم، بحسب تعريف اليونيسكو لكلمة «عالم». وجاء في التّقرير نفسه أنّ بلدان الشرقين الأدنى والأوسط (وهي سبع عشرة دولة) لديها ١٩١٣٧ عالماً. فهل استخدمت إسرائيل خاتم «شبّيك لبّيك» مثلاً لإنتاج هذا العدد من العلماء؟

ليست المسألة مسألة فضول وحسب (والفضول عنصر فعّال في سيرورة اكتساب المعرفة). ثمّة حقيقة تاريخيّة صارخة مازالت بعيدة بهذا المقدار أو ذاك عن الوعي العربي، ويجب أن تكون معروفة لطرفي الصّراع. إنّها حقيقة تمّت الإشارة إليها في مقطع سابق من هذه المقالة، وهي أنّ الطرفين قد مُنيا بالخسران، وأنّ الرّابح الوحيد كان - حتّى الآن - الولايات المتّحدة.

من ناحية، كانت الحرب تقوم أو تقعد، كلّما تطلبت مصالح الولايات المتّحدة قيامها أو قعودها. وبسقوط الاتحاد السوفييتي لم يعد ثمّة داع لبؤر صراعيّة في عالم تسوده الأنساق الأمريكيّة في الاقتصاد والسّياسة والثقافة (لاحظوا الإغارات المكثّفة التي تقوم بها اللّغة الإنجليزيّة على لغات العالم). وهكذا تطلّبت مصالحُ النظام العالمي الجديد إخمادَ هذه البؤر، وإحلالَ السّلام فيها بدل البارود.

ومن ناحية أخرى، كان هناك حلم عربي بالتقدّم، والوحدة، والديمقراطيّة، والعدل، والثّقافة. هذا الحلم انشطر إلى عشرين كابوساً إقليميّاً. وكان هناك حلم صهيوني بوطن يهودي يمتدّ من النيل إلى الفرات. هذا الحلم يتقلّص الآن كبالون مثقوب، مكتفياً بتحقيق واحد على عشرين من اتّساعه الأوّل، وفارضاً على إسرائيل رسمَ حدود لها لأوّل مرّة في تاريخها. فأيّ الحلمين استطاع أن يمتطي حقّاً صهوة التّاريخ؟ إنّ السّلام الذي تمّ تحقيقه الآن في الشّرق العربي هزيمة كبرى للمشروع الصّهيوني.

حقيقة الأمر أنّ الطرفين خاسران. إنّهما ملاكمان تعادلا أخيراً بالنّقاط. والسّؤال الأخير هو: بعد أن يتمّ استتباب السّلام في الشّرق العربي، ما الحكمة في أن تظل الثّقافة في حالة حرب؟

اتحاد الناشرين العرب بين الشرعيّة واللاّشرعيّة!

منذ بضعة أشهر، حدثت في بيروت مؤامرة ضدّ الاتّحاد العام للناشرين العرب قام بها بعض الناشرين اللّبنانيين والمصريين والأردنيين، حاولوا أن يُضفوا صفة الشرعيّة على حركتهم بإجراء انتخابات مريبة أقاموها على أساس قانون جديد اصطنعوه ليبرّروا عملهم، ثمّ قابلوا الأمين العام للجامعة العربيّة الذي نخشى أن يكون قد انحاز إليهم ضدّ الاتّحاد العام للناشرين العرب الشرعيّ. وتعليقاً على موقف الجامعة العربيّة من القضيّة، كتب الأمين العام الدكتور التليسي البيان التّالي:

إنّ أمين الجامعة العربيّة لا يملك حقّ منح الشرعيّة أو سلبها عن أيّ اتّحاد عربيّ قومي؛ فليس في ميثاق الجامعة ولا أنظمتها التي تعمل بها نصٌّ على تبعيّة الاتحادات القوميّة لها. وقد بذلتُ جهداً كبيراً وزملائي في الاتحادات الأخرى طوال فترة تقلّدي لمهمّة الأمين العام لاتحاد النّاشرين العرب ونائباً للأمين العام لاتحاد الأدباء العرب من أجل إلحاق الاتحادات بالجامعة والنظر إليها على أنّها من قنوات العمل العربي، فلم أفلح، وكلُّ ما نجحنا فيه هو قيام الجامعة بدعوتنا لحضور الاجتماعات المشابهة لاختصاصنا ولم يحدث في تاريخ الجامعة الطويل أن استقبل أمينُ الجامعة أيّ هيئة من هذه الهيئات العربيّة بما يمثّل اعترافَ الجامعة العربيّة بها سواء أكان ذلك بالنّسبة لاتحاد الأدباء العرب – وهو من أعرق الاتحادات – أم بالنّسبة لبقيّة الاتحادات الأخرى.

إنّ استقبال أمين الجامعة العربيّة للاتّحاد المزعوم، وتوظيفَ هيئته الإداريّة لهذه المقابلة توظيفاً إعلاميّاً واسعَ النّطاق، واستغلالَ اللّقطات المُصوّرة لنشرها في الصّحف، تمثل سابقة خطيرة تستوجب إصدارَ بيان من أمين الجامعة يحدّد فيه موقفه من هذا التوظيف الذي نرى أنّه لن يقبل به وهو الرّجل الذي خبر الحياة الدبلوماسيّة حتّى صار من رجالها المعدودين

وقد كان على مكتب أمين الجامعة أن يوفّر له ملفّاً كاملاً عن سوابق العلاقة القائمة مع اتّحادنا وتاريخ علاقاته مع الجامعة بحيث لا يقع التجاوز له إلاّ بعد التأكّد من انتقال الشرعيّة من أمانة إلى أخرى، وهو الأمر الذي التزمته بحكمة ورصانة حتّى الآن المنظّمةُ العربيّةُ للتربية والثّقافة والعلوم

إنّ توظيف هذه المقابلة يمثّل طعناً في الشرعيّة القائمة لاتّحادنا ومحواً كاملاً لفترة زمنيّة زاهرة في تاريخ الاتّحاد بلغت خمسة عشر عاماً تعاون فيها الاتّحاد مع الجامعة العربيّة ومنظماتها تعاوناً يشهد به الجميع. وما نظنّ أمينَ الجامعة، وهو رجلُ الدّبلوماسيّة العتيد، يورّط نفسَه في موقف من هذا القبيل لا يتّسم بالودّ والمجاملة نحو بلد استضاف هذا الاتّحاد في أحلك ظروف الوطن العربي.. خاصّة وأنّ هذا البلد قد أعلن أنّه لا يخوض معركةً مع أحد من أجل الاحتفاظ بهذا الاتّحاد وأعلن بصوت عالٍ وفي مذكرات رسميّة ترحيبه بنقل الاتّحاد إلى أيّ قطر عربي؛ وهو أمر التزمه منذ تأسيس الاتحاد حيث ترك حينذاك النصّ على المقرّ مفتوحاً قابلاً للانتقال إلى أيّ بلد يرتضيه النّاشرون العرب بطريقة شرعيّة.

ثمّ إنّ استقبال رئيس جمهوريّة لبنان أيضاً لأعضاء هذه الهيئة لا يعني بأيّ حال من الأحوال خلعَ الشرعيّة عليها، ولا يزيد معناه على أنّه مظهر من مظاهر الضيافة للبلد الذي يزورونه، وهو أمر متاح لهذه الهيئة أو غيرها ولا يجوز الاحتجاج به لثبوت الشرعيّة وقد حظي اتّحادُنا باستقبال الأخ القائد معمّر القذّافي ورعايته، فلم نَستغلّ ذلك لتغطية شرعيّة مفقودة أو لنؤكّد به هويّة ناقصة أو نغطّي به خللاً في الكيان القانوني.

إنّ أمين الجامعة العربيّة، باعتباره شخصيّةً قوميّةً، مدعوٌّ إلى إصدار بيان يحدّد فيه موقفه من هذا التوظيف الإعلامي لمقابلته والصور الملتقطة له مع هؤلاء النّاشرين، حتّى يتّضح الأمرُ للناشرين العرب ممّنْ يستنكرون هذا الاستغلال ونحن نفترض أنّ دور الأمانة في هذه الحالة هو دور الوساطة وجمع الشّمل لا دور الانحياز وإضفاء الشرعيّة على مَنْ لا شرعيّة له كما يصوّره هذا التّوظيف الذي نقدر أنّه تمّ من وراء إرادة الأمين العام. وقد دعوتُ الجامعةَ ممثّلةً في إداراتيها القانونيّة والإعلاميّة إلى التحقيق في الوضع القانوني للانتخابات التي جاءت بهم إلى موقعهم الذي مكّنهم من استقبال أمين الجامعة لهم. وهي انتخاباتٌ لم تتمّ على أساس الصوت الواحد للقطر الواحد وإنّما قامت على أساس مجموع الحاضرين، وهو أمر قد يُقبل في تأسيس اتحاد للخواصّ، ولكنّه لا يُقبل من اتحاد يقوم على تمثيل الأقطار وفقَ هيكليّة الجامعة .. أي إنّ هذه الانتخابات في حدّ ذاتها خارجةٌ عن الهيكليّة التي جرى بها العمل في الجامعة العربيّة ومنظّماتها

وقد يستغرب الكثيرون إذا قلنا لهم إنّ الاتحادات القوميّة هي المتفضّلة على الجامعة العربيّة ومؤسّساتها بما تتطوّع به من خبراتها التي تقدّمها فيما تُدعى إليه من اجتماعات أو مؤتمرات أو ندوات في مجالات اختصاصاتها التي وُظّفَتْ، سواء على المستوى الفردي أو مستوى تمثيل الهيئة، في كثير من المناسبات دون أن تقدّم الجامعة أيّ دعم أو مساندة إلى هذه الاتحادات وقد صارت من العبارات التّقليديّة لدى الجامعة العربيّة العبارة التي تُختتم بها الدعوات «على أن يكون الإيفاد

والإقامة على نفقة الجهة الموفدة»، فكأنّها تتعامل مع دولة لها كيانها الخاصّ وميزانيّاتها الكبيرة. وتعتمد كلُّ الاتحادات العربيّة على مواردها الخاصّة التي وفّرت لبعضها استقلاليّةً كاملة، كما تعتمد أغلبُ الاتحادات الأخرى وخاصّة الأدبيّة منها على دعم محدود تتلقّاه من الدّولة المضيفة. وبدلاً من أن تتّجه الجامعة العربيّة إلى دراسة علاقاتها المستقبليّة مع هذه الاتحادات باعتبارها من أدوات العمل العربي وتفكّر في وضع ترتيب خاصّ بدعمها، نراها تكتفي في هذه الحالة بالمباركة التي يحاول البعضُ توظيفها لمصلحته الشخصيّة. ونحن نعرف بحكم الخبرة الأساسَ التي قامت عليه علاقاتُنا بالجامعة والمؤسّسات المنبثقة عنها التي تعاملنا معها على قاعدة المشاركة على قدم المساواة بل وقد ظفرت أحياناً بتسهيلات الاستضافة تحت لوائنا أو بتسهيلات منّا لدى حكوماتنا بأكثر ممّا ظفرت به في اتصالاتها المباشرة بهذه الدّول. فإذا كان لا بد من إقرار بالفضل فإنّ الاتّحادات في واقع الأمر هي صاحبة الفضل فيما تتطوّع به من مشاركات وخبرات لصالح العمل العربي. ولا يمكن أن تتحقّق تبعيّةُ الاتحادات للجامعة إلاّ بوضع قانون أو نظام يوضّح العلاقة بينها وبين الجامعة العربيّة ويقرّر لها دعماً سنويّاً كافياً يساعدها على تحقيق أهدافها في خدمة العمل العربي ويحميها من التوظيف للسياسة المحلّيّة للبلد المضيف، وهو أمر وقعت فيه بعض الاتحادات المعروفة التي أقامت في هذه البلدان إقامة «مؤبّدة» وسيكون هذا مصير الاتحادات الأخرى إذا نجحت محاولات نقلها!

إنّ الجامعة العربيّة وهي تلتمس لنفسها دوراً باقياً مؤثّراً في الحياة العربيّة لابدّ لها من أن تتحوّل من منظّمة سياسيّة محدودة قاصرة على الحكومات، إلى مؤسّسة ثقافيّة كبرى تستطيع الاتحادات الثقافيّة العربيّة أن تؤدّي دورها من خلالها؛ وفي هذه الحالة يبدو تدخّل الجامعة مقبولاً. إنّ الاتّحادات في وضعها الحالي مهدّدة بأن يكون وجودُها وجوداً شكليّاً يمنح المصداقيّة لبعض أصحاب الهويّات الناقصة – وهم كثيرون – أو أن توظّفَ لخدمة سياسات الحكومات التي تستضيفها أو التي منها رئيسُها أو أمينُها العام.

وقد قمنا من جانبنا وفي أكثر من مناسبة وفي أكثر من مذكّرة وبيان بإبداء الرّغبة في احتواء هذه الأزمة المفتعلة وضمّ شمل النّاشرين في اتحاد قومي واحد. وأعلنتُ فور مؤتمر بيروت عن تشكيل لجنة برئاسة الأخ الأستاذ علي عقلة عرسان رئيس اتحاد الأدباء العرب السوريين، وهو رجل مشهود له بالكفاءة والالتزام بالموضوعيّة والتفاني في خدمة الأهداف القوميّة، إلى جانب عضوين بارزين هما الأخ عمر سعيدان أمين عام اتحاد النّاشرين المغاربة ومحمّد محيو عضو التجمّع اللبناني. وكان على الطّرف الآخر أن يقابل هذه البادرة بما يماثلها، ولكنّه لم يفعل لسيطرة شعور الشكّ على نفسه في إمكانيّة الاحتفاظ بما كسب بطريق غير مشروع. كما أعلنتُ في الصحافة العربيّة الكبرى عن مقترحات لتجاوز هذه الأزمة وهي:

- قيام لجنة محايدة من الناشرين العرب يكون من أعضائها مندوبٌ عن إدارة الإعلام بالجامعة العربيّة ومندوبٌ عن المنظمة العربيّة للتربية والثّقافة والعلوم إلى مؤتمر عام للناشرين العرب ينعقد في بلد محايد لاختيار أمانة شرعيّة جديدة بطريقة ديمقراطيّة.

- عدم ترشيح أيّ عنصر قيادي في طرفي النّزاع الحالي لنفسه في هذه الانتخابات واختيار عناصر جديدة لقيادة الاتحاد تضمن وحدته وتُجَنّبُهُ الانقسام.

- الالتزام بقانون الجامعة العربيّة في التمثيل والتصويت، أي أن يكون للقطر الواحد صوتٌ واحد ومقعدٌ واحدٌ. وهو الأساس الذي قام عليه اتحاد النّاشرين المؤسّس عام ١٩٨١ وسار عليه في كلّ انتخاباته.

- عدم الجمع بين رئاسة أو أمانة الاتحادات الإقليميّة والمحلّيّة وبين رئاسة أو أمانة الاتحادات الإقليميّة والمحلّيّة وبين رئاسة أو أمانة الاتحاد القومي.. بمعنى أنّ الأمين العام القومي ينبغي أن يكون متفرّغاً لمهمّته القوميّة تجنيباً لها من التوظيف السّياسي المحلّي وإبعاداً لها عن الإسقاطات المحلّيّة التي كانت وراء الأزمة الحاليّة للاتّحاد.

- أمانة واحدة وأمين واحد ومقرّ واحد.

ولا أملك في الختام إلاّ أن أعبّر بصفتي القوميّة عن المرارة وخيبة الأمل من جرّاء هذه المواقف غير الوديّة نحو الجماهيريّة في وقت تعاني فيه أقصى ظروف الحصار. كما أعبّر عن استيائي من المحاولة الرامية إلى طمس دورها الكبير في خلق هذا الاتحاد وإكسابه صورَتَهُ الثّقافيّة التي عُرِفَ بها في المحافل القوميّة والعالميّة، وغيبةِ الحسّ القومي في تقدير هذا الدّور لدى عناصر حظيت هي نفسها برعاية الجماهيريّة وتشجيعها وعاشت على نعمها وخيراتها. ولكنّي أعبّر على المستوى الوطني اللّيبي عن سروري البالغ بهذا الثّقل القويّ الذي ينزلون به إلى السّاحة من أجل سحب هذا الاتحاد مستندين في ذلك إلى دعم حكوماتهم ووزراء ثقافاتهم وصحافتهم وما يحاولون توظيفه من استغلال اسم الجامعة العربيّة... الأمر الذي يدل على أنّنا أفلحنا في إقامة مؤسّسة ضخمة لا يكتمل انتقالُ الجامعة العربيّة إلاّ بانتقالها هي الأخرى. وهذا في حدّ ذاته فخر لنا. وإذا قُدِّر للحقّ أن يُزهق، وللباطل أن يعلو بما وراءه من أجهزة مجنّدة ومسخّرة، وإذا انحازت الجامعة العربيّةُ ومنظّماتها إلى جانب هذا الباطل المكشوف وتنكّرتْ للقيم وللأهداف التي قام عليها وجودُها وقوانينُها وتجاهلتْ ما أسهمتُ به شخصيّاً في إطارها من خدمة طويلة للعمل الثّقافي العربي... فإنّني كمثقّف عربي ربطته علاقةُ عمر كامل بالعمل الثّقافي العربي من خلال منظمة التربية والثّقافة والعلوم بمشاركاتي العديدة بصفتي الشخصيّة أو بالصّفة القوميّة كأمين لاتحاد الناشرين العرب وكعضو في مجلس الموسوعة العربيّة ومشارك في الخطّة الثقافيّة العربيّة وخطّة الترجمة ولجان الكتّاب وحقوق المؤلّفين وندواتها العديدة التي عُقِدَتْ في ليبيا وتونس والكويت والعراق والجزائر وعضو في إحدى لجان التحكيم في الجائزة الثقافيّة إلى غير ذلك من المشاركات المعروفة للقاصي والدّاني، أعلن أنّني سأقاطع من الآن فصاعدا أيّ عمل يجري في إطار الجامعة العربيّة ومنظّماتها أو ما تدعو إليه وزارات الثقافة وهيئاتها الثقافيّة في البلدان المنحازة إلى هذا الموقف غير الشّرعي. وإنّي أهيب بالناشرين المثقّفين في جميع أرجاء الوطن العربي الذين رأوا في هذا الاعتداء على الشرعيّة عمليّةً غيرَ حضاريّة كما وصفها تجمُّعُ الناشرين اللّبنانيين، إلى أن يتّخذوا موقفَ الاستنكار من ذلك، التزاماً بالدّفاع عن القيم الثقافيّة العليا التي رصدوا حياتهم لخدمتها ورفضاً للأساليب التي يمارسها البعضُ في تحقيق مطامعهم التّجاريّة ومطامحهم السياسيّة.

ونعتقد أنّ السبيل الأمثل لهؤلاء هو العودة إلى الشرعيّة التي ماتزال تفتح أحضانها لاستيعابهم من خلال مؤتمر للناشرين تتحقّق فيه شروط المرجعيّة القانونيّة المطلوبة لانتخاب هيئة تقودهم إلى مصلحة النشر والناشرين.

خليفة محمّد التليسي
(ليبيا)

أبيع.. ولا أغادر!

الأستاذ سهيل ادريس المحترم

بلغني مدى تأثرك وألمك وانفعالك الأخويّ النبيل، وهو أمرٌ لا نستبعده ولا نراه غريباً عنكَ – أعني: إحساسَك بمؤازرة إخوانك المثقفين العراقيين من أدباء مبدعين. فقد آزرتَهُمْ مراتٍ ومراتٍ وساندتَهم منذ الأيام الأولى لصدور مجلّتهم **الآداب** حتى الآن. ولقد بلغني موقفُك هذا عن طريق أخينا الكريم وصديقنا العزيز الأستاذ ماجد السامرائي الذي التقاك وحدَّثكَ عما نعانيه وما عانيته أنتَ بشأن حالتي كقاصٍّ عربيّ آمَنَ ومايزال بأهمية الكتابة غايةً مثلى لا لعبة أو لهواً أو مشاغلة أو تزجية وقت. هذا القاصّ الذي هو في الجانب العملي من حياته اليومية موظفٌ، وعضو هيئة تحرير مجلة **الأقــلام**، وعضو اتحاد الأدباء في العراق، وعضو اتحاد الأدباء العرب، وأصدرَ حتى الآن تسعة كتب بين مجموعة قصصية ورواية ودراسة في القصة القصيرة... هذا الكاتب وجدَ نفسَه فجأة يبيع الكتبَ في شارع المتنبي في بغداد، السوق الخاصة ببيع الكتب وشرائها بأنواعها.. هذا الكاتب/ القاص الذي يُقال له دائماً: إنك كاتب مُجيد ومُخلصٌ للغتك وأدبك، وإنّك ذو تاريخ أدبي طيّب، وإنك حسن السمعة – وأنا يا سيّدي أعتقد أن الجميع، هنا أو هناك، يقول كلاماً كهذا لنفسه أو لغيره – كيف حدثَ الأمرُ واستبدل القاصُّ المتمرّسُ في الكتابة مهنةَ الإبداع ببيع الكتب في شارع المتنبي؟..

أدعوك الآن إلى يوم التقينا فيه أنا وأنت مع مجموعة من المثقفين العراقيين بينهم الشاعر الصديق حميد الخاقاني في كافتريا الإذاعة والتلفزيون في بغداد في نهاية السبعينات، حيث بادَرْتَني بالحديث عن أهمية الحرية وضرورتها، أهمية أن يكون الكاتب حرّاً إذا أراد لأدبه أن يكون إنسانياً شاملاً، عميقاً وواضحاً.. كنتَ تتحدث معي بشأن الحرية.. ومرّتْ أعوام لكي تنضج التجربةُ وربّما كانت دواعيها تتطلّب الانتظار والصبرَ وقتاً كافياً، لكي نتعلّم ونعرف أكثر ولكي نتبيّن الأمورَ بصورة أوضحَ بكثير ممّا هي عليه أيّام جلستنا تلك. كان كلُّ شيء في ذلك الوقت ممكناً: العيشُ والكتابةُ والسفرُ. لكني اكتشفت أنّ ثمّة أهمية خاصة في العزلة ولو إلى حين، أي في التخلّص من أيّ امتثال أو التزام بأي شيء يحاول أن يأخذ مني إبداعي وكتابتي. وكانت عزلةً مريحةً لأنها لم تكن مطبقةً أو منكفئة على نفسها. وقد قدّمتْ لي عزلتي (رغم خساراتي في الجانب المادي والوظيفي) فرصةً مناسبة للتشوّف الحر، وبدأت رموزُ الكتابة ودلالات العمل القصصي تنحت مداها وتعمّق جذْرَها في روحي ووجداني. وكان الإحساس بالعدالة هاجساً ستينياً تعلّمناه منذ السنوات الأولى لطفولتنا الإبداعية والأدبية إذا جاز لنا قول ذلك. وبدافع من عوامل البحث عن الحرية والإحساس الطاغي بالعدالة قرّرتُ أن أكون أنا نفسي وباستمرار. وكما يقول أحدُ كتّاب أمريكا اللاتينية: الإبداع والسياسة مثل الزوجة والعشيقة، كلُّ واحدة تريدك لها! لذا كان لا بدّ من اختيار الكتابة بصورة لا تراجع عنها.

لكن الأيام فاجأتنا بما تريد هي لا بما نريد نحن، وجرى الذي جرى في ليلة ١٦ – ١٩٩١/١/١٧ ولسنا في صدد ذلك.. ولقد صدرت لي مجموعة قصصية في عام ١٩٩١ **صراخ في علبة** وأخرى في عام ١٩٩٥ هي **خريف البلدة**. وهذه إشارة إلى انغماسي في الكتابة والعناية بها. ولكنّ الكتابة وحدها هنا غير كافية للعيش إلاّ إذا كنت تملك ثلاثَ أيْدٍ، والإبداع خلال عمره الطويل لم يسعف أديباً في العالم الثالث. والأزمة الاقتصادية بدأت تزحف، والضائقةُ الماديةُ أوشكت أن تطبق علينا ونحن لم نتعلّم في ماضي حياتنا من مهنٍ أخرى غيرَ مهنة الكتابة، ولقد تمكّن بعضُ زملائنا من العمل في ورشات ومصانع ومكاتب، بعضهم تعلّمَ المهنَ هذهِ في طفولته أو ورثها عن الآباء. إذن ما العمل وزَغَبُ الحواصل لا يطالبونكَ علانيةً ولكنهم يثبّتون النظرةَ عليك؛ وهذا وحده يكفي لتمزيق حشاياك ويجعلك في حيرة أمام عشراتِ الأسئلة:

ماذا عليكَ أن تفعل أيها الأديب، يا مَنْ غادَرَ كلَّ شيءٍ واقتنع بفردوس الإبداع؟. كيف الحصول لهم على الخبز والرز والسكر والشاي والحليب والثياب وأجور النقل، ومرتّبُ الوظيفة لا يسدّ رمقاً واحداً؟. هل عليك أن تعمل أيَّ عمل، لا الكتابة الأدبية فحسب؟ ماذا تملك لكي تبيعه وتحصل بثمنه على ما يسدّ رمق الصغار؟

لا شيء غير مكتبةٍ أمضيتُ في جمعها وترتيبها والعناية بها ثلاثين عاماً. ها هي الساعة حانتْ لتساندك الكتبُ وتثبت لك أنّها في ساعة المحنة أفضلُ عَوْناً لكَ مِنْ سواها سواء أكانوا أشخاصاً أم مؤسسات. ولا بدّ من الخسارة. وهكذا بدأت العملية الجهنمية. سيّدي، أوّلاً بعنا تولستوي (**الحرب والسلم** نسخة دار اليقظة)، ثم دستيوفسكي (**الأخوة كرامازوف**، **الابله**)، وجيمس جويس (**يوليس**، الترجمة العربية)، ثم فوكنر ومالرو وفلوبير وسيمون دي بوفوار، وكارلوس فوينتس وكورتزار. هؤلاء مدّوا أيديهم للمعونة! تبعهم في البيع سبعةُ مجلدّات للفنّ التشكيلي لبيكاسو وسيزان وغويا والجريكو

وداڤنشي ومجلدان عن الفنّ الإسلامي. ولكنْ هذا وحده لا يكفي، أذن ليؤازرْنا سارتر وماركيز وبلزاك والمتصوّفة العرب وعبد الرحمن بدوي (وكتبَكَ أيضاً بعتها، أبا سماح: **الخندق الغميق والحي اللاتيني** - وعدداً من ترجمات دار **الآداب**). ثم تَبِعَ هذه مجلدات عن الحرب العالمية الثانية وتسعون مسرحية عالمية وعدد كبير من المجاميع الشعرية (صلاح عبد الصبور، البياتي، السيّاب، أدونيس **كتاب التحوّلات** الذي حاولتُ أن أشتريه وأستعيدَه إلى مكتبتي فلم أستطع لأن سعره كان مرتفعاً). ولكنّ هذا لا يكفي، إذن، سنبيع اللوحات التشكيليّة التي تزيّن الجدرانَ، وقطعتيْن من السيراميك، وحوضاً صغيراً من الزجاج لتربية أسماك الزينة ظلّ مهملاً طوال أربع سنوات لأننا لا نملك أن نأكل سمكاً فكيف لنا أن نجني أسماك الزينة؟ ولكنّ هذا لا يكفي، سيّدي العزيز، فالأسعار بارتفاع، والحلفاء قد تحالفوا على تجويعنا وحدَنا فحسب، وهناك من يأكل وهناك من لا يجد ما يأكله غير أصابعه والكتب!

أخي وأستاذي الجليل. هذا جانبٌ من أزمتي ومأساتي التي هي أزمة عامّة في جانبها الواضح والصريح والمعلن ولكنها جدُّ شخصية في الجانب الآخر. إذ ربّما لا تتبادر إلى ذهنك الآن الكيفيّة التي سأبيع فيها الكتب! أيّ أن أتحوّل وأغيّر من طبيعتي: من مبدع إلى بائع. إنّه تبديل كينونة بالتمام. تلك هي المسألة، إذ ليس كلُّ من يرغب ويريد، يستطيع ذلك بالضرورة. وقد أوْشَكَ أحدُ القصّاصين أن يغمى عليه وهو يراني واقفاً في مدخل شارع المتنبّي أفترشُ الطريقَ بالكتب الأدبيّة صامتاً لا أعرف ما سأفعل؟ ولكنْ كان لا بد من هذهِ المغامرة للتخلّص من العذاب اليومي المستديم والحيرة والرغبة في عدم الذهاب إلى البيت لئلا أواجَهَ بالنظرات القاسية، وبالصمت الذي وحدَه يجيد أقسى الكلام. لا بدّ من الوقفة تلك! وتهالَكَ ذاتَ يوم أحدُ الأدباء الشباب وأجهشَ بالبكاء وهو يشهد كيف أمنح أحدَ الكتب بسعرٍ بخسٍ لمشترٍ ظنّ بالبائع سذاجةً أو جهالةً فتلقّفَ الكِتَابَ فرحاً؛ لقد بعتُهُ **المثقفون** (لِسيمون دي بوڤوار)؛ ولقد أدرك ذلك القاص أني أفعل هذا بدافع لا علاقة له بالبيع والشراء.

ولكنّ تلك الدموع التي ذرفها بعضُ الأصدقاء لم تعالج أزمتي، بل راحتْ تؤثّر سلباً عليّ. وبدأت بعضُ الصحف، تشير إلى ما أعانيه حتى كانت آخرُ الإشارات التي ظهرت ويقول فيها كاتبها: «... وآخر المبتلين بالثقافة على هذا السوق كان من الذين تجرّعوا غصصاً كثيرة... ذلك هو القاصّ السينيّ المبدع أحمد خلف. لم تمضِ سوى بضعة أشهر على صدور مجموعته الأخيرة حتى اضطرُّ هذا المبدعُ إلى أن يفترش طرقات هذا السوق قهراً ليوالي إفراغ مكتبته الشخصية في سِلالِ المتبضّعين والهواة ومحبّي الشماتة. أحمد خلف، يا من لا تعرفون، يتآكل من الداخل حين يسفح ذاكرتَه الثقافيةَ في ظرف عصيب هو الأكثر قسوةً عليه خلال عقوده الخمسة، لم يشفع له أنه أحدُ أسماء قليلة أسهمتْ بجديّة بتحديث القصّة العراقية.»
تلك هي سويداءُ المعاناة أو جانبها الخفي والمؤثّر في حياتي.

أخي أبا سماح العزيز، إذا كان لا بدّ لي من القول بعد هذا فإن أموراً كثيرة تنتظر أن يسعدني الحظّ وأن التقيك لكي تعرف بها مِني وأن أبوح بها لك على مهلٍ وتروٍ فيشترك الصوتُ مع المفردات وتصغي لي بجلستك الهادئة التي أحمل صورتها في ذهني وعقلي ووجداني الآن. نعم - أقولها لك الآن يا أيها الأخ والأستاذ العزيز لقد كان من الممكن القيامُ بخطوة أخرى تحسم الأمر وتقلب الموازين، خطوة غير العمل ببيع الكتب وهي مهنة لم أتعلّمها ولم أتقنها حتى الآن ومنذ اليوم الأوّل بتاريخ ١٩٩٥/١/٢٦ حيث بدأتُ مغامرتي للتصدّي للأزمة الطاحنة. وأمّا الخطوة التي أعنيها فهي العملُ خارجَ بلدي، أيْ أنْ أختار قطراً عربياً لكي أعمل فيه، وهو أمرٌ ممكن جداً. ولكن هذه الموضة لم تكن تروق لي منذ حاولها عددٌ كبير من الأدباء العرب قبل العراقيين حين كانوا في منافٍ اختيارية. الكاتب إنما يكون في بلده، وليس هذا كلاماً يخصّ السياسةَ أبداً بل يعني الإبداعَ كتجربة عميقة فقط. أنا يا سيّدي لا أجيد العيش في أيّة عاصمة عربية أو أجنبية غير بغداد؛ فللمدن هيمنتُها علينا. بعض المدن تبدو كالرَّحم بالنسبة لبعض الكتّاب؛ وبغداد هي الرحم التي لا أحسن العيش في غيرها. تلك مسألة شخصية أرجو أن تنظر إليها من جانبها النفسي والأخلاقي لا العاطفي فحسب. والقطر العربي الشقيق الذي زرته خلال السنوات الأربع الماضيات هو الأردن، وقد وجدتُ فيه ترحيباً وعوناً ومؤازرة أخويّة راقية من أسماء أدبيّة حقيقية (كمؤنس الرزّاز وإلياس فركوح ومحمد عز الدين المناصرة وغيرهم). لكنّ سبعة أيّام عشتها في عمّان جعلتني أزداد حنيناً إلى مرابع فتوّتي وشبابي، فحزمت حقيبتي وعدتُ حالاً. ألا ترى أنها مسألة جد شخصية؟ (وما دمتَ قد خربتَ حياتك في هذا الركن الصغير من العالم فهي خراب أينما حللت). ولكي لا نذهب بعيداً في الكلام فإني سأكتفي بالعيش الزهيد والحياة الصعبة.

ولكن الذين كانوا لنا أخوة وأصدقاء وأحبّة نسونا وما عادوا يتذكّرون شيئاً من كلماتهم الحلوة المؤثّرة؛ أعني الذين مدّوا أيديهم لأيدينا ليصافحونا ما عادوا يفكرون بنا ولا كلّفوا أنفسهم كمثقفين عراقيين وعرب بالسؤال عن أحوالنا ومعاناتنا. بالتأكيد كانت التفاتة نبيلة ورائعة من مجلة **إبداع** المصرية وشاعرها الكبير الأخ أحمد عبد المعطي حجازي في أن يصدر أحد أعدادها عن الأدب العراقي زمنَ الحصار. وكان موقفاً عربياً كبيراً متوقّعاً من مجلة **الآداب** أن تصدر عدداً خاصاً بالأدب العراقي، تتصدّرها تلك الكلمة الأخويّة المؤازرة لسماح ادريس وهو ينادينا عبر سطور كلمته الأخوية(...)

أحمد خلف
بغداد

من «الآداب»

الظلامية... وشمس الاختلاف!

العزيز د. سماح (...)،

فبعد أن مَنَّ الله عليَّ بالشفاء، واستطعتُ حملَ القلم، كان أوّل شيء فكرتُ فيه هو الكتابة إليكم لأبارك لكم هذه القفزة النوعية الرائعة التي قفزتها الآداب في السنوات الأخيرة. فالأدباء هنا في مرّاكش يجرون وراءها في الأكشاك والمكتبات لاقتنائها. ومن فاته عددٌ من أعدادها يستعيره ممّن اقتناه لأخذ نسخة منه. فهم يعتبرون الآداب قارّتَهم النظيفة التي لم تلوثْها الأوبئةُ ولم تُفسدْ مسيرتَها التاريخية الرائدةَ النزعاتُ والنزغاتُ الإيديولوجية المقيتة، ولا الدُّرَجُ (= الموضات) العمياءُ المسكونة بهاجس التدمير وغواية العَوْلَمَة الجديدة.

سيّدي الفاضل الأعزّ:

إني أُعزّ الشاعر أدونيس، وأتشرَّبُ إبداعاته بعشق ونَهَم، ولقد أحسنتُم صنعاً بتكريس صفحات بعض الأعداد الأخيرة لِمَا أثارته تحرّكاته الأخيرة من ريبة عند البعض... ولكني لا أريد للمفكّرين والمبدعين أن يسقطوا في هوّة التجريح وأن يصبحوا أَكَلَةَ أعراضٍ ولحوم، ولا قتلةً باسم الفكر والإبداع. فكفانا ظلاميةً ووحشيةً، ولتسَعْ شمسُ الاختلافِ كلَّ مَنْ يناصر الحرية ويؤمن برحابة الهوية(...)

أحمد بلحاج آية ورهام
(مرّاكش)

مرآةٌ لأنفسنا!

د. سماح ادريس المحترم - تحيّة عطرة وبعد:

تتوسّد مدينتي «الرقّة» الضفّةَ اليسرى لنهر الفرات، أما آدابكم الغرّاء، فإنّها تلوح على الضفّة اليمنى. لذلك نراها بين أعيننا ولا يفصلنا عنها سوى صفحةٍ من لُجَيْن؛ فهي مرآةٌ لأنفسنا، وبإمكاننا أن نكتب على وجهها رسائلَ مودّة لكم(...)

ابراهيم الزيدي
المشرف الثقافي بالرقة

- إلى صاحب مقالة «الآيات الشيطانية»: الرجاء ترجمة مقاله «بنيّة حسنة» بكاملها (في حال عدم تجاوزها أربع صفحات من الآداب) كي لا تقع (ونقع معك) بما اتّهم المؤلف الآخرين به - نعني: قراءة بعض مقاطع روايته لا روايتها كلّها والحُكم على الكلّ بالجزء! والرجاء أيضاً إرسال النصّ الإنكليزي الأصليّ... مع التنبّه إلى الأخطاء اللغويّة. ونقترح أخيراً أن تقتطف من مقالتك ما يشكّل مقدّمةً لهذه الترجمة بما لا يتجاوز الصفحتين من حجم مقالتك الأصليّة.

- إلى صاحب مقال «مفهوم النصّ: الخفاء والتجلّي». الموضوع هام ومثير. لكنّ هناك بعض الكلمات والجمل غير المفهومة. الرجاء تشْكيلُ ما هو ملتبس (الجملة الأولى مثلاً)، أو شرح بعض الكلمات («فرادية»؟)، أو تبسيط بعض الجمل الفلسفية («لعلّها، أي حركة التحوّل الإسلامية، أن تكون قد تحامَتْ نفيَ الوعي لئلا تنزلق في وعي النفي، الذي هو بَتْرٌ مع أصالة المنهج، وتبرير لسلق الوظيفة، وارتكاسة للأسلمة»). وفي غياب مثل ذلك التبسيط والتوضيح، فإن المجلّة ستعتذر عن نشر المقالة، وتحيلك على واحدةٍ من المجلات الفلسفية أو الفقهيّة المختصّة.

- صاحب «الرواية العربية والأفريقية...». الموضوع كبير، والمعالجة مختصرة جداً!

- أصحاب الحوار مع الأستاذ محمد الدغمومي.. الحوار هام، لكنّه مضطرب بسبب القفز من فكرة إلى أخرى ومن فصحى إلى عاميّة (كما هي حال معظم الحوارات). نتمنى أن يعيد الأستاذ الدغمومي قراءة الحوار بنفسه لشطب ما يجب شطبه ولتوضيح بعض المعاني الملتبسة... مع التقدير لمجهود المحاورين!

- صاحب مقالة «حنّا مينة.. جمالية النموذج». يؤسفنا أن تكون قد بعثت بمقالتك إلى مجلة أخرى نشرتها في عددها الأخير. ولا نعتقد أن الآداب تستحق معاملتك تلك!

- إلى صاحب بحث «مقدمة في الميتولوجيا العربيّة». بحثُك، أيّها الصديق، هام، ولكنه طويل جداً أوّلاً، وهو أحقّ - ثانياً - بأن يُدرَجَ في مجلّة انتروبولوجيّة أو علم اجتماعية مختصّة.

عدد العراق.. مجدداً

الدكتور سماح ادريس (...)

آملُ أنْ لا تكونَ رسالتي قد تأخّرتْ طويلاً؛ فلم يَحصل الأدباءُ في هذه المدينةِ على عددِ الآداب الممتاز بالفعل [المقصود العدد المخصّص للأدب العراقي، ١١/١٩٩٤]، إلاّ قبل أُسبوع. لقد شعرتُ بالاستياء بالفعلِ من بعضِ الأُدباء الذينَ حاولوا الانتقاصَ من أهميّةِ هذا العددِ الممتاز. لا أدّعي أنّهُ لم يكنْ مُوفّقاً.. إلاّ في اغفالِهِ فترةً مُهمّةً - امتدتْ طوال مُدّةِ الحرب الأُولى، والثانية. لقد انجبت هذه الفترة أُدباء مُهمّين، عُرفوا بأُدباءِ الظلّ، ولا أكتمكَ؛ فقد حاولتِ المؤسسةُ الإعلاميةُ خنقَ هؤلاءِ الأُدباءِ، وتهميشَ دورهم، بشتى الوسائل. إنَّ أدباء الظلِّ، أو ما أُسميهم هكذا، هم الوليدُ الحقيقي لفترةٍ مضطربةٍ بالأحداثِ والمآسي، ولا ندّعي أنهم استوعبوا الحالة بالكامل أمامَ طغيانِ ما يُسمى بأُدباءِ الدولةِ، الذينَ حَيّدوا دورَ الأدبِ في المجتمع العراقي؛ وهذه هي المأساةُ. لقد تطرّقَ الأخ ماجدُ السامرائي في مقدمتِهِ القصيرةِ إلى هذهِ الفترةِ بعجالةٍ، افقدتْهم أيَّ دورٍ لعبوهُ، حتى ولو كانَ [ماجد] داخل الوسطِ الأدبي العراقي الذي هو على تماسٍ مَعَهُ؛ ولقد دعاهم بأدباءِ ما بعدَ السبعينات. لكنّ هذا يَبدو كلاماً عاماً؛ ولربّما كانَ لحجم المجلةِ المحدّدِ ما يبرّرُ إهمالَ هذهِ الفترةِ المهمّةِ، لكنَ هذا لا يُعطي الحقَ لبعضِ الأقلام في أنْ تشنَّ هذه الحملةَ الشعواء. لقدْ ذكرَ الأخ عبد الرحمن عبد المجيد الربيعي في رسالةٍ بعثها إليَّ قبلَ أيّام بأن هذه الأقلامَ قامتْ بالهجوم لأنَّ المجلةَ لم تنشرْ لهم نصوصهم. قد يَبدو لي هذا تفسيراً للضجة التي افتعلوها. أُضيفُ إلى انهم أسماء بارزة على الساحةِ الإعلامية ولكنْ من دون جوهر. نعم لقد ساهمتْ المؤسّسةُ الاعلاميّةُ في إبرازهم، لأسبابٍ تخصُّ المرحلة، وأظنُّ أنَّ مثلَ تلكَ الأصواتِ لن تستطيع أن تخدشَ ذلكَ الثوبَ الأبيضَ لـالآداب. إننا نشدُّ على أيديكم، ونأملُ أن يستمرَّ عطاءُ الآداب في إبراز الأدبِ العربيّ بهذهِ الصورة الكبيرة.

عزيزي في هذه الرسالةِ بعضُ نتاجاتِ أُدباءِ هذهِ المدينة، آملاً أنْ تجدَ طريقَها إلى النشر، إذا كانَ ذلك لا يتعارضُ وأهدافَ المجلّة.

عبد الأمير الوليد
رئيس رابطةِ القصصين/ ذي قار
(سومر - العراق)